رؤيـــة فـــى
العـدول عن النـمطيــة
فى التعـبير الأدبــى

دكتـــور
عبد المـوجـود متولى بهنسـى

الطبـعة الأولى
١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

أحمد الله جل وعلا، وأصلي وأسلم على صفوة رسله وعلى آلة وصحبه ومن آمن به إلى أن يأذن الله لهذا العلم بانتهاء.

وبعـد

فقد راودتني (قضية العدول عن النمطية في التعبير الأدبي) منذ زمن ليس بالقريب، وصادفت مراودتها من النفس ميلا كاد ينتهي بي إلى الاستسلام لها والاستجابة لدواعيها بيد أن دواعي أخرى ثنت عزمتي، وفلت إرادتي فصرفتني عما كنت أجد من الميل والرغبة فولت وجهها عني وفي النفس من إعراضها موجدة.

كان ذلك .. أشبه بالقطيعة. وقد مر الزمن خلالها قصير الخطو وئيدا، غير أن الحنين لم تنقطع موارده، ولم تنضب روافده، بل استحال مع الأيام شجرة باسقة تتلهف إلى حضن الفجر ليشق الأكمام عن أزهارها...

وأسمح الفجر فأحاطها بذراعه الحانية، واستقبل الأفق زهورا رفافة تنفث السحر وتنشر العطر.

وحين أزهرت شجرة الأمل مضى سرها نحو معشوقتي يحيي في دخيلتها بواعث المراودة، ولم تنتظر إلا ريثما تقرأ في وجهي سطور الإقبال عليها، والتوجه إليها.

وهاهي ذي تعاود المراودة .. يؤازرها مني صحة العزم على تلبية نداء المودة، والتمرد على الدواعي الصارفة.

ويكمن سر المراودة في الماضي، والمعاودة في الحاضر في اتساع نطاق الحديث عن قضية العدول بعد أن ظهرت الألسنية في الغرب على يد (سوسير) Ferdinand de Saussure[1]، وانبثقت عنها مدارس يممت وجهها شطر

---

(١) ظهرت في صورة محاضرات ألقاها على طلابه في جنيف في الفترة من سنة ١٩٠٧-١٩١٣ ثم نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس في اللسانيات العامة) سنة ١٩١٦ بعد رحيله بثلاث سنوات، ينظر: الأسلوبية - للمسدي: ٢٤٨

النص الأدبى كالبنيوية، والألسنية وغيرهما(1)، وأطل بعضنا على الألسنية وما انبثق عنها فى الأفق الذى احتضنها، وأطلت هى علينا فى صورة كتب مترجمة، وفى صورة دراسات تطرح علينا مسائلها، وتراءت لنا قضية العدول فى هذه وتلك ثم لم تلبث أن استأثرت ببؤرة الاهتمام فى دراسة خاصة.

وتوفرت أسباب الميل لتلك المراودة، ثم آزرتها صحة العزم والتمرد على الدواعى الصارفة، وهأنذا ألتفت إليها، بل أسبح فى محيطها: أتفرس فى ملامحها، وأنظر فى أعطافها عسى أن يسفر الإلف بينى وبينها عن ثمرة ناضجة تثبت مايصح إثباته، وترد ماينبغى رده؛ لأن فى الأول مايضىء حقيقة ماثلة فى طبيعة لغتنا أويكشف مخبوءا فى تراث سلفنا، ولأن فى الثانى مايجافى هاتيك الطبيعة، أو لايمثل إضافة يحرص عليها المخلصون لأمتهم.

والتفرس فى الملامح، والنظر فى الأعطاف يعتمدان على الريث والتروى حرصا على سبر الغور، واستجلاء الحقيقة ليكون الأخذ والطرح عن خبرة وبصيرة لاعن عصبية عمياء تدير ظهرها للأمر لمجرد أنه إفراز فكر أجنبى، ولاعن طواعية بلهاء تقبل عليه مبهورة بما يقدمه إليها: "تيار النقلة والتراجمة الذين يستلون ما فى رءوس الآخرين"(2) دون امتحان وتمحيص، بل تصدر عن منهج صاف مستهدفة "اقتناص الفكرة الشاردة، أوصيد الخاطر كما يقول علماؤنا"(3)

وقد استبان لى بعد النظر المتريث، والامتحان المتغور أن فى أطواء هذه القضية نظرات قاصدة لايملك المنصف أن يشيح عنها بوجهه، وأخرى شاردة لاتحفل بالمعالم الهادية، وكأنما خيل إليها أنها تملك من القوة ماشأنه أن يغنيها عن تلك المعالم فكان لزاما أن أضع أمامها المرايا عساها تدرك شرودها فتوقن أنها طائشة، وأنها افتقدت أسباب صحة الرؤية فضلت سوى الطريق.

ومن ثم فقد اقتضانى مارتأيته أن أعرض لمفهوم العدول منطلقا منه إلى بيان صوره

---

(1) الأسلوبية والأسلوب: ٥٠-٥١، ٩٤

(2) دراسة فى البلاغة والشعر: د. محمد أبو موسى: ١١ط أولى مكتبة وهبة سنة ١٤١١هـ ١٩٩١م

(3) نفسه

كاشفاعن القاصد، والشارد، وفى ثنايا هذا التناول سألتقى مع قارئى فى مسائل من صميم الفن البلاغى، وأخرى من قضايا النقد الأدبى، وثالثة تتصل بقضايا اللغة متناء وتصريفا، وتركيبا.

وهنا قد يساور القارىء تساؤل مؤداه: وماعلاقة ذلك بالحقل البلاغى؟ وللإجابة على هذا التسائل:

- أنكر المتسائل بما درج عليه البلاغيون من الحديث عن الغرابة ومخالفة القياس من حيث إخلالهما بفصاحة الكلمة، وعن التعقيد اللفظى، وضعف التأليف من جهة إخلالهما بفصاحة الكلام، والإشارة إلى أن التخلص من هذا كله يقتضى التعرف على متن اللغة، والحرص على سلامة المفردات بمرعاة قوانين التصريف وتأليف الكلام.
- وألفت النظر إلى أن لغة النص الأدبى أصبحت محور النقد فى هذا العصر حتى إننا لنرى أحدهم يقول: "إن الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغتة يبدو أقرب إلى جوهر الشعر ... والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم انتهى فى تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر، وهى نظرية النظم".

ويمضى فيبين مشابه بين ماقاله عبد القاهر فى (دلائل الاعجاز) وماقاله جون كوين Jean Cohen (فى بناء لغة الشعر) ويقرر أنه لايريد أن يعقد مقارنة بين كتابين يفصل بينهما مايقرب من ألف عام مع اختلاف بينهما فى الانتماء الحضارى، والباعث على التأليف ثم يقول :" **ولكننى مع ذلك أردت أن أشير إلى أن معالجة الشعر من خلال بناء لغته تدخل فى نسيج اهتمامات الناقد العربى منذ ألف عام. وقد يكون مجديا أن يقرأ الباحث والناقد العربى والمتذوق العربى صورة عصرية من هذه المعالجة مضافا إليها خلاصة التقدم الرهيب الذى عرفته الدراسات اللغوية، وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية ... وكيف أمكن استغلال حصاد هذه الدراسات هنا"(١)**

---

(١) بناء لغة الشعر- جون كوين - مقدمة الترجمة:١١،١٢ - الناشر مكتبة الزهراء عابدين - القاهرة بدون.

كما نرى آخر يقول:"ولأن العمل الأدبى هو رسالة لغوية فى جوهره، ولأن النفاذ إلى أسرار العمل الأدبى وفض مغاليقه لايتم إلا من خلال تحليل لغته - لذا كانت مناهج التحليل الموضوعى للغة ذات قيمة كبرى فى نقد النص الأدبى".(١)

وما أحسب أن فصل البلاغة عن النقد يعتمد على نظر سديد، أو رؤية راشدة فبينهما وشائج وثيقة، وأواصر متينة.

وإذا استقر فى وعينا ما قاله البلاغيون فى فصاحة الكلمة والكلام وماقرره المعاصرون من ارتكاز النقد على اللغة فى معالجة النصوص الأدبية لم يعد يساورنا التساؤل السالف وما يومىء إليه من أن تناول بعض مسائل العدول هنا إقحام لما ليس من البلاغة فى حقلها.

هذا وقد بذلت فى هذه السبحة جهدا أحتسبه عند الله، وأقدمه فى تواضع جم إلى قارئى فإن علق السهم بالرمية أو نفذ فبتسديد الله وإن أخطأها فحسبى أننى أخلصت القصد، وبذلت أقصى الجهد والله - وحده - أعلم بطوايا الصدور، ومكنونات الضمائر، وهو حسبى وكفى.

د. عبد الموجود متولى بهنسى

بنها الجديدة فى :

١٥ من رجب سنة ١٤١٣هـ

٨ من يناير سنة ١٩٩٣م

---

(١) الأسلوب: دراسة احصائية - د. سعد مصلوح: ١٥ ط ثانية دار الفكر سنة ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م

الفصـــــــل الأول

العـــــــدول..
مفهـــوما ووجـــودا

لعل أول شيء يعلق بالنفس عندما يباشر السمع لفظ (ما) هو الوقوف على دلالته فإذا ظفرت بحاجتها سكنت وقر قرارها وإلا فإنها ستسعى لمعرفة ماوراءه، والكشف عن مضمونه لتنفى ماينتابها من قلق لحظة الوقوف بإزاء المجهول.

ولفظتا العدول والنمطية تثيران رغبة قوية فى الوقوف على مايراد بهما سيما وقد صارا من الألفاظ الدوارة على ألسنة النقاد المعاصرين، والجارية بها أسلات أقلامهم حتى لرأينا كلمة (العدول) تستأثر ببعض الدراسات وتستغرقها من بدايتها إلى نهايتها(١).

ماذا يراد بهما؟ وماوراء هما؟

قبل أن نكشف عن المضمون الذى يرمى إليه أى من هذين المصطلحين نبين أن للعدول اثنىعشر مرادفا منها: الانزياح، والانتهاك، وللنمطية خمسة عشر منها: الاستعمال الدارج، والخطاب الساذج. وقد أمدنا بعض الباحثين بثبت يضم كلامنهما ومايرادفه قارنا إلى كل مصطلح اسم مصطنعه.(٢)

كما نقرر أن بين هذين اللفظين آصرة تناقضية؛ إذا لايستمد أحدهما كينونيه إلامن فناء الآخر حيث لايقوم أحدهما إلا على أنقاض صاحبه وهذا يعنى أن تعريف العدول يوحى بتعريف الآخر أو يومىء إليه.

وعليـــــــه..

فالعدول هو: مجاوزة السنن المألوف بين الناس فى محاوراتهم، وضروب معاملاتهم لتحقيق سمة جمالية فى القول تمتع القارىء، وتطرب السامع وبها يصير (نصا أدبيا).

---

(١) هى دراسة بعنوان "العدول أسلوب تراثى فى نقد الشعر" للدكتور مصطفى السعدنى توزيع منشأة المعارف بالاسكندرية رقم الايداع ٢٣٩٨/٩٠

(٢) الأسلوبية والأسلوب - د.عبد السلام المسدى: ٩٩-١٠٠، وينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص - د.صلاح فضل: ٦٣-٦٤ - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب - ثانية سنة ١٩٨٥

والعدول بهذا المفهوم يخلع على التعبير خصائص جمالية تهيىء له مخاطبة الشعور، ومخالطة الوجدان، وتتسع له آماد الحياة وترحب آفاقها؛ إذ يصير مهوى الأفئدة، ومطمح الأنظار.

ولانزعم أننا ابتكرنا هذا المفهوم. ولكن نقرر أننا استقيناه من مضامين عدة رؤى ساقها بعض الباحثين فى سياق محاولة تحديد مفهوم الأسلوب حيث قال:"ففونتانياى يعزو الظاهرة الأسلوبية إلى عبقرية اللغة؛ إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع فى نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا وبذلك يطابق بين الأسلوب، ومجموع الصور التى يحملها الخطاب من البروز بحيث يحدث الواقع اللذيذ".

"وبربط والاك، وفاران مفهوم الأسلوب. بمجموع المفارقات التى نلاحظها بين نظام التركيب اللغوى للخطاب الأدبى وغيره من الأنظمة، وهى مفارقات تنطوى على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالى، ويكاد يطابق ذلك ماأشار إليه ماروزو منذ سنة ١٩٣١ حين عرف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه ... أما تودوروف فإنه ينظر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه: لحن مبرر ماكان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى ثم يحاول حصر مجال الانزياح محيلا إلى جون كوهان فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة فى ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النحوى، والمستوى اللانحوى (Agrammatical) والمستوى المرفوض، ويمثل المستوى الثانى أريحية اللغة فيمايسع الإنسان أن يتصرف فيه. ولايخرج ريفاتار فى تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، وإن حاول الإيماء بغير ذلك ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيرى المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بكونه خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ماندر من الصيغ حينا آخر. فأما فى حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضى إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما فى صورته الثانية

فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة"(١)

فالابتعاد عن الاستعمال المألوف وإيقاع الاضطراب فى نظام اللغة هو رمز عبقريتها؛ إذ به يحتضن الوجود ميلاد الأسلوب الأدبى وما كان له أن يتنسم أنفاس الحياة لو أن العبارة جرت على السنن الذى نهجته اللغة، أو كانت تطبيقا للأشكال النحوية الأولى كما يقول تودوروف.؛ فالتطبيق لهذه الأشكال يدع العبارة عند درجة الصفر أولايرقى بها فى أحسن الفروض عن درجة الحياد، ومن هنا فإن المستوى اللانحوى للغة من بين مستوياتها الثلاثة - فى رؤية كوين - يمثل أريحية اللغة.

من هذه الرؤى المختلفة لماهية الأسلوب نستنبط مفهوم العدول، ومنه نعرف مفهوم النمطية، وربما كان من قبيل الإطالة فى القول أن نترجم هذا المفهوم بأنه: التعبير الجارى على السن المألوف بين الناس فى شتى صور الاتصال إن فى شئون الحياة، وإن فى ضروب الفكر، أوهى - كما قال بعضهم-: ما يعتمد النحو التقعيدى واللغة فى تشكيل عناصره وتنسيقها وبعبارة أخرى: هى ثمرة الترابط بين مايقول به النحاة، وما يقول به اللغويون فى الاستخدام المألوف للغة.(٢)

هناك - إذا - نمطية فى التعبير، وعدول عنها. وفى الحديث عنهما بعد معرفة المفهوم نتساءل:

أيسوق الأديب تجربته فى صورة نمطية أولا ثم يعدل عن هذه الصورة بعد أن يعمل فيها عبقريته الخلاقة فيعيد تشكيلها، ويكسبها سمات جمالية تنفعل بها المشاعر وتنتشى الأحاسيس؟

---

(١) الأسلوبية والأسلوب:١٠١-١٠. ونود أن نلفت النظر إلى أن الترجمة تذكر الأعلام بصور مختلفة؛ لذلك نرى: ولاك، وفاران، وريفاتار، وكوهان عند المسدى. وليك، وارين، ريفاتير، كوهين عند غيره-ينظر البلاغة والأسلوب د.محمد عبدالمطلب:١٩٨

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوب - د.محمد عبد المطلب :١٩٨- ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤

وللإجابة على هذا التساؤل نذكر أن الباحث حين ينظر فى بعض الرؤى يلمح من سياقها إيماء إلى ذلك حيث يقول بعضهم: "وثمة رؤية أخرى للأسلوب نرى فيه مفارقة Deprture أو انحرافا Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معيارى Norm. ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق The Context فى كل منهما"

وأداة التحليل الأسلوبى عند أصحاب هذا الرأى هى "المقارنة بين الخصائص والسمات فى النص النمط مرتبطة بسياقاتها، وبين ما يقابلها من خصائص وسمات فى النص المفارق ... وتنقسم المقارنة بهذا الاعتبار إلى مقارنة صريحة Explicit Comparison حين يكون النص النمط متعينا، ومقارنة ضمنية Implicit Comparison عند غياب النص النمط"(١)

هناك إذا – حسب هذه المقولة – نص نمط وآخر منحرف عنه أو مفارق ومهمة الناقد الأسلوبى هى المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية فى هذا وذاك وتكون المقارنة صريحة عندما يكون متعينا، وضمنية عند غيابه.

ومثل هذا القول يشى بأن النص النمط تخلق أولا فى عملية الإبداع ثم أعقبه النص المفارق بخصائصه الأدبية، وهذا أمر واضح عندما يكون النص متعينا والمقارنة صريحة، لكن هذا الوضوح يتخلف عندما تكون المقارنة ضمنية لغياب النص النمط مما يدعونا إلى التساؤل: أتكون عملية الإبداع ذات مرحلتين حينا وذات مرحلة واحدة حينا آخر؟

لايخفى أن ما سبق عرضه فيه مايدل على وجود مرحلتين لصياغة التجربة لكن ثمة رؤية أخرى تتحدث عن وجود مستويين للخطاب أحدهما طابعة التصريح والآخر سمته الإيحاء دون أن يكون أحدهما متطورا عن الآخر، وتتمثل هذه الرؤية فى محاولة تعريف الأسلوب بالاعتماد على نظريات الدلالة الحديثة إذ تقول:"ومن

---

(١) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية د.سعدمصلوح: ٢٧-٢٨ ط دار الفكر العربى القاهرة سنة ١٤٠٤ ١٩٨٤ : ٩٤-٩٥

أبرز النظريات الدلالية الحديثة تقرير اللسانيين بأن طاقة التعبير- وبها تحدد اللغة - مزدوجة فى ذاتها: فمنها جدول تصريحى، ومنها جدول إيحائى فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى، وأما الثانى فيستمدها من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكثافات متنوعة عبر اختراقها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع" ثم يمضى مبينا اعتماد بعض رواد الأسلوبية على تقرير اللسانيين فيعرف الأسلوب بأنه "مجموع الطاقات الإيحائية فى الخطاب الأدبى وذلك أن الذى يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء ونقيض التصريح وهو نقيض مايطرد فى الخطاب العادى أو ما اصطلحنا عليه بالاستعمال النفعى للظاهرة اللغوية"(١)

فها نحن أولاء نرى اللسانيين - وفقا لأبرز النظريات الدلالية الحديثة - يكشفون عن منهجين للأداء اللغوى ينهض أحدهما على التصريح ويستمد وجوده من المعنى الوضعى للغة، وتتشكل ملامح الآخر من الإيحاء المستشف من الاستعمالات الإبداعية ويلتقط الأسلوبيون هذا الخيط وينسجون منه تعريفا للأسلوب بناء على أن ثمة خطابا أدبيا تميزه كثافة الإيحاء وخطابا عاديا سمته التصريح وقد اصطلح على تسمية الأخير بالاستعمال النفعى للظاهر اللغوية.

وأقصى مايمكن أن تتكشف عنه هذه الرؤية أن الاستعمال اللغوى ذو صورتين: إحداهما تفصح عن محتواها، والأخرى تومىء ولاتصرح، ولايمكن أن نطل منها على تولد الثانية من الأولى حتى نصغى للزعم بأن عملية الإبداع تمر بمرحلتين سابقة ولاحقة.

والذى يبدو لنا أن ماقاله هؤلاء شبيه بما ذكره أبو حيان من "أن الإفهام إفهامان: ردىء وجيد، والأول لسفلة الناس؛ لأن ذلك غايتهم.. والثانى لسائر الناس؛ لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع. فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء... لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام. والتفهم معروف، وحد البلاغة موصوف، والحاجة إلى الإفهام والتفهم على عادة أهل اللغة أشد من الحاجة إلى الخطابة والبلاغة؛ لأنها متقدمة بالطبع".(٢)

---

(١) الاسلوبية والاسلوب

(٢) المقابسات - أبو حيان التوحيدى - تحقيق السندوبى: ١٧٠ط المكتبة التجارية الكبرى

ولسنا فى مجال بيان التوافق فى الفكرة بين علمائنا وبين المحدثين من اللسانيين والأسلوبيين مع السبق الزمنى لكننا بصدد بيان مغزى هذا القول وهو: أن الأداء اللغوى منه ما هو هادىء رزين يتغيا نقل الفكرة، ومتوثب حثيث يتوخى شبوب العاطفة وإذا كان فيه إشارة إلى سبق أحدهما فإنها لاتعنى أن كليهما فيض نبع واحد يتطلع إلى الإفصاح عن تجربة فيصوغها فى نسق ثم يعيد صياغتها فى نسق آخر ليكسبها هوية أدبية بل تعنى أن الحاجة إلى نقل الفكرة أسبق من الحاجة إلى الإمتاع وما تتطلبه من خصائص بلاغية ولعلها تلمح – من طرف خفى – إلى رد مايراه بعضهم من أن الشعر أسبق وجودا من النثر.(١) وأيا كان ماتعنيه تلك الإشارة فإن ماذكره أبوحيان ليس كالذى رأيناه عند القائل بالنص النمط المتعين والنص المفارق ومايترتب على ذلك من المقارنة الصريحة.

ورغم وضوح هذا فإنا ندهش حين نرى الدكتور عبد الحكيم راضى يورد ماذكره أبو حيان – فى سياق حديثه عن السابق واللاحق – ثم يعلق عليه قائلا: "ومفهوم كلامه أن مستوى اللغة العادية المستخدمة فى مخاطبات الناس اليومية سابق – من حيث الوظيفة على الأقل– على مستوى اللغة البليغة هذه التى وصفها بأنها زائدة على الإفهام"(٢) فمثل هذا القول يحدونا إلى أن نتساءل: فما السبق الذى يمكن أن يوصف بأنه أكثر من الوظيفة؟ أهو سبق الأساس لما يقوم عليه والأصل لما ينبثق عنه؟

إننا نلمح فى هذا القول إيماء قويا إلى سبق نص نمطى، وبذا نراه متوافقا مع مانقلناه عن بعض الباحثين فى هذا الصدد منذ قليل.

وإذا وضعنا هذه الرؤية إزاء ما استلهمه الأسلوبيون من أبرز النظريات الدلالية الحديثة استبان لنا بعد مايراه القائلون بسبق النص النمط المتعين عن دائرة الصواب، وكذلك بعد مايراه القائلون بافتراض تعبير محايد انطلاقا من نظرتهم إلى

---

(١) لايزال صدى هذا القول يتردد إلى عصرنا الحاضر حيث قال بعضهم: "فن الشعر أشهر الفنون الأدبية وأكثر انتشارا... وربما ذلك لقدم عهد البشرية به فالشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى فى حياة الانسان منذ العصور الأولى". ينظر: الأدب وفنونه د.عز الدين اسماعيل: ٩٧ دار الفكر العربى، والنقد الأدبى الحديث – د.غنيم هلال: ٣٤٥ ط دار نهضة مصر.

(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى: ١٥٢-١٥٣ ط الخانجى سنة ١٩٨٠

الأسلوب على أنه إضافة(١) Addition ذلك لأن القول بأن ثمة نصا نمطيا متعينا ينحرف عنه نص مفارق يقف على حافة الطرف النقيض من الوجهة التى ترى "أن نسيج الإبداع الفنى لدى الأديب من التلقائية بحيث يغدو تولدا لايصحبه الإدراك من اللحظة الأولى"(٢) وأنه "لايكاد الإنسان يحس من نفسه أنه يؤثر أن يقول مايجيش بصدره على طريقة خاصة دون غيرها"(٣)

ولسنا فى قضية الوعى لحظة الإفراز الأدبى أو عدمه لكننا فى مقام الحديث عن التلقائية فى هذه اللحظة وهى تعنى أن الأداء اللغوى يفصل عن الأديب محملا بطاقاته الشعرية لا أنه يبرز غفلا ثم تضاف إليه فى تشكيل لاحق؛ "ففى لغة الإبداع الشعرى ليست هناك زينة ولا إضافات. كل شىء إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقا لقواعد التنظيم الجمالى"(٤) وإلا كانت الصورة الأدبية إقحاما على الهاجس، والصواب أنها: "تتطابق مع الشعور تطابق هوية؛ لأن الخيال الناسج للصور إنما يستمد مادته الخام من أعماق الذات التى هى بدورها صياغة جلبها الواقع، وهذا يعنى أن ثلاثة كيانات تتوحد... هى الموضوع الخارجى، والشعور المصوغ منه والصورة المنسوجة من الشعور، ومن هنا تغدو الصورة الفنية علاقة مع الذات والموضوع".(٥)

وبناء على ذلك يصح لنا ان نستشرف إلى نفى العدول عن النص النمط المتعين ونقرر أن الأديب لايفرز تجربته على مرحلتين تتمثل إحداهما فى صورة الحياد أو درجة الصفر – كما يقولون – وتتجلى الأخرى فى سمت شعرى منحرفة عن المرحلة السابقة، وكل ما يمكن أن نتصوره هو أن تتراءى الفكرة للأديب فيطلق العنان لعقله وخياله يتصفحان معالمها، ويرسمان خطوطها متآزرين فى

---

(١) ينظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: ٢٨
(٢) الأسلوبية والأسلوب: ٧٠
(٣) قواعد النقد الأدبى – لاسل آبركرومبى – ترجمة محمد عوض: ٦
(٤) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٥٩ ط الهيئة المصرية العامة
(٥) الأسلوبية والأسلوب : ٧١

رحلــة التخلق من النواة إلى تمام الكينونة فإذا تكاملت لها الصورة الملائمة من اللفظ والنسق والإيقاع وجاءت لحظة الميلاد برزت تامة الملامح، وما تحتاجـه من الصقل بعدئذ لايعدو ما يحتاجه الطفل الوليد حين يتنسم أنفاس الحياة بعد ولادته.

ويبدو أن النقاد العرب قد فطنوا الى هذه الحقيقة منذ زمن بعيد، فقد قـال ابن طباطبا العلوى (ت ٣٢٥) : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفـاظ التـى تطابقـه، والقوافـى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنـى الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه... فإذا كملت له المعانى، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها ثم يتـأمل مـا قد أداه اليـه طبعـه ونتجته فكرته يستقصى انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبـدل كـل لفظـة مستكرهة لفظـة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق لـه معنـى آخر مضاد للمعنى الأخر – وكانت تلك القافيـة أوقـع فـى المعنـى الثانى منهـا فـى المعنـى الأول – نقلها الى المعنى المختار الذى هـو أحسـن منـه وأبطـل ذلـك البيـت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون فى ذلك كالنساج الحاذق الذى يفوف وشـيه بأحسن التفويف، ويسديه بأحسن التسدية، وينيره، ولا يهلهل شيئا فيشينه".(١)

وواضح أن فحص المعني وتخير اللفظ والوزن إنمـا هـو قـائم فـي النفس – أولاً – فإذا تواءم المعني واللفظ والوزن واستوت للبيـت كينونتـه غـادر صفحـة القلـب الي صفحة القرطاس والشاعر فى لحظـة المخاض لايحكم فكره فـي عمليـة الميلاد بحيث يكون هذا أولا وذاك آخرا، ولايحكمه في صورة اللفظ التـي تكسـوه بـل يسـطر مايرفده به طبعه حتي يتم تولد النص علي نحو ما تشكل في دخيلته ثم يجيل فيه النظر بالصقل والتهذيب لينفي لفظـــة أو قافيـــة ويثبت أخـري مكانهـا، إذ هـى تنهض – في رؤيته – بما لاتقوي عليه سابقتهـــا، أو لينقض بيتا يكون وجوده تشويها للنص.

---

(١) عيـار الشـعر– ابن طباطبـا العلـوى– شرح وتحقيـق عبـاس عبـد السـاتر: ١ط دار الكتـب العلمية بيروت – ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م

وهكذا يمضي حتي تنتهي التجربة إلي غايتها فإذا هي تامة واضحة الملامح والقسمات، وليس في هذا كله عدول عن نص متكامل يمكن أن يوصف بأنه نمطي، بل فيه عدول عن لفظة أو قافية أو ما الى ذلك ممل لايوصف بالنمطية النصية المتعينة.كما يتراءى في كلام أصحاب هذه الوجهة.
ولم يكن ابن طباطبا – وحده – فارس هذه الحلبة، فقد جري في أثره حازم القرطاجني (ت ٦٤٨) حيث قال : " إن الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد وإجمام الخاطر، والتعرض للبواعث علي قول الشعر، والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه اذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلي غرضه ومقصده، ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ماوقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا، أو مهيأ لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لامتبوعة لها، ثم يقسم المعاني والعبارات علي الفصول بما يليق أن يتبعه به، ويستمر هكذا علي الفصول فصلا فصلا ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها، أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه مالايخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه"(١).

وخلاصة ماقاله القرطاجني : أن الفكرة تخصب في خيال الشاعر وفكره ثم تنمو. وفي حركة نموها تشد نحوها ما يلائمها من الألفاظ التي يعمل فيها فنه ساعة الميلاد ليهيئ لها وزنا، وليس فيه مايومئ إليأن الشاعر يصوغ تجربته في مستوي عاديأو محايد ثم يعدل عنه إلى مستوي فني لاحق تتجلي فيه خصائص

---

(١) منهاج البلغاء–حازم القرطاجنى– تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة:٢٠٤–ط دار الغرب الإسلامى ١٩٨١ ثانية – بيروت.

الإبـداع الأدبي، ومع وضوح هذا نري الدكتور (راضي) يسوق عبارة حـازم السـالفة (١) ثم يعقب عليها قائلا :"وحديـث حـازم فـي هـذا النـص فـى غايـة الخطـورة، وتعـدد وجهـات الدلالة فيه، فهو - إلي جانب العزف علـى النغمـة الخاصـة بسـبق المسـتوى العادى ولحوق المستوى الفنى - يوضح بالتفصيل عددا من المسـالك التـى إليهـا يلجـأ إليها الشاعر فى عملية التوفيق أوحـل الصـراع الـذى ينشـب بشـكل آلـى بيـن العبـارة والفكرة، وهو ما يستدعى التحوير فى العبـارة عمـلا علـى اتساقها مـع المعنـى وهـى المسالك التى تشكل حجر الزاوية وراء كل من مبحثى الحقيقة والمجاز".(٢)

ولنا أن نتساءل:

أين تراءى المسـتوى العـادى والمسـتوى الفنـى اللاحـق: أفـى وجـدان الشـاعر وفكره أم على صفحة القرطاس وقد جـرى عليهـا قلمـه؟ وهـل يكـون سـبق والتجربـة لاتـزال جنينـا فـى الفكـر والوجـدان؟ وكيـف تبـدو أمـام نـاظرة الشـاعر تلـك المسـالك المتعددة التى يلجأ إليها للتوفيق أوحـل الصـراع بيـن الفكـرة والعبـارة؟ أعلـى صـورة التوازى أم صـورة التتـابع؟ وهـل يكـون العمـل الأدبـى - فـى مرحلـة الصقـل - فـى المستوى العادى؟

إن التجربة - كما يعرفها المفلقون من الشـعراء - إذا تـم تشكلها وفقـا لمـا جـري بـه الهاجس - تبدو في نسقها الفني وليس لها نسق سابق، وإن احتاجت بعد ذلك إلي شـئ من التهذيب، وهي قبل التشكيل سديم سـابح فـي فكـر الشـاعر وخيالـه: نواتـه الفكـرة، ومادته عبارات بدد وكلمات متماثلة المقاطع صالحة للوقوع فـي كتلـة واحـدة تتـراءى ذرات راكضة في مدارها حول النواة تنتظـر عبقريـة الشـاعر لتجذبهـا نحوهـا بتخيـر صورتها، وتهيئـة موقـع لهـا فـإذا استقرت فيمـا يلائمهـا تخلقـت التجربـة، واسـتقبلتها الصحيفة وليدا بقسماته التى برزت لحظة التخلق فالشاعر الحق - كما يقول (بو) - : " هو الذي تتضح فى نفسه تجربته، ويقف علي أجزائها، ويرتبها ترتيبـا قبـل أن يفكـر فـي الكتـابة"(٣) فـإذا امتهدت الصحيفة تنـاولهـا بالصقل والتهذيب. ومن ثـم فالحديث

(١) الذى أورده من العبارة يبدأ من خبر إن :"فحقيق عليه.." الخ.

(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى:١٨٣.

(٣) النقد الأدبى الحديث - د.غنيمى هلال : ٣٦٣ ط دار نهضة مصر بدون.

عن مستوي عادي سابق، وأخر فتي لاحق تهويم لابستقيم مع فكر علمي وإنما يكون الحديث عن التجربة بعد أن تنبثق ويحتضها الأفق وتخضع لتشريح الناقد وحينئذ يمكن مقارنتها بما كان يمكن أن تكون عليه مستمدا ذلك الممكن من محتواها الفكري وبنيتها وصورها لاعلي أنه نسق سابق بل فرض واحتمال.

وقد يجد القاريء للدكتور (راضي) حديثا عن الفرض والاحتمال في المثال أو النمط مما يظن معه أنه سلك نفس المنهج الذي انتهينا إليه حيث قال :"هذه الصورية والتجريد في النمط أو المثال المقول به يمكن أن تتأكد من واقع حديث اللغويين والبلاغيين وخاصة في سياق محاولتهم لرصد الانحراف حيث يبدو المثال ليس تصورا مجردا فحسب ، وانما يبدو تصورا نسبيا أيضا، وهذه خطوة جديدة في نقض هذه المقولة بمعني أن هذا المثال المدعى والمفترض فيه الثبات والسبق علي المستوي الأدبي إنما يتحدد في واقع الأمر في ضوء المستوي الأخير لاالعكس... فيقال به في المواضع التي يوصف ظاهرها بالانحراف" (١) غير أن التأمل الواعي يكشف عن المفارقة بين الرؤيتين، فهو لم يقل ذلك في سياق تشريحه لحديث حازم من منظور توصيفه لبناء التجربة ليكون حديث الفرض والاحتمال موجها إلي نمطها أو مثالها، فغني عن البيان أن رصد اللغويين والبلاغيين للانحراف لايتجاوز – في منظوره هو وغيره من النقاد المحدثين- تخوم المجاز أو التركيب المحصور في إطار الجملة مما يعني أن ما رآه من التجريد والتصور والنسبية متجه الي موقع هذا الرصد لا إلى التجربة بعامة، ولا إليهما معا.

ويؤكد هذا المتجه ما ساقه من المثل الكاشفة عن النسبية، وهي ثلاثة يتجاذب اللفظ فيها – حسب رؤيته – كل من الحقيقة والمجاز : الأول قوله تعالي (جدارا يريد أن ينقض) والثاني قوله تعالي (إنى أرانى أعصر خمرا) والثالث قوله تعالي (الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة). فهذه الثلاثة يحتازها المجاز إذا تأولنا الإرادة فى الأول بمعنى القصد، وتأولنا الخمرفي الثاني بمعني العنب، ووجه الأمر بالجلد لذوى السلطان، وتحتجزها الحقيقة إذا كانت الإرادة. بمعنى

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى:٥٠٨.

القرب، والخمر بمعنى العنب كما في لغة أزد عمان، ووجه الأمر بالجلد لمن يباشره، وقد عقب علي ذلك بما مؤداه أن كلا من المثال وصورته تتحدد كينونته وفقا للموقف من الظاهر.. الأمر الذي يؤكد أن تصور المثال يأتي تاليا للمستوي الظاهر بحيث يتحدد على أساسه، ويظل نسبيا تحت وقع ظروفه ثم أردف قائلا:"والخلاصة أن مايسميه اللغويون بالأصل وراء المجاز، ومانسميه نحن بالمثال أو المستوى العادي فى مقابل الاستخدام الفنى هذا الأصل لا وجود له - غالبا- إلا في تقدير اللغويين والبلاغيين فى المواضع التى يتخرج فيها الظاهر علي المجاز، وهو التخريج الذي يحتاج في مقابله إلى مستوي آخر ينعكس عليه القول بمجازية النص المحسوس"(١).

ونحسب أن ما ذكره من الأمثلة وتحليلها وما استخلصه من ذلك يشهد بأن نظرته إلي الفرض والاحتمال تنحو إلى المفرد والتركيب في أقصى ما يمكن حمله عليها أما التجربة بكاملها فهى بعيدة عن مرماها، ومن ثم فهو- فى منظورنا - من القائلين بالنص النمط الذي يتلوه نص مفارق. ومن هنا نعود إلى تأكيد أن التجربة تأتى على نسق غير مسبوق بما تعارفه النقاد العرب من قضية البديهة والارتجال(٢) فنذكر لذلك أمثلة بسياقات تدفع دواعي الشك أن تتطرق إلي ارتجالها وهاهي ذي:

- قصد أبو تمام "خالد بن يزيد بن مزيد والي أرمينية فامتدحه فأمر له بعشرة آلاف درهم، ونفقة لسفره، وأمره ألا يقيم إن كان عازما علي الخروج فودعه، ومضت أيام فركب خالد يوما ليتصيد فرآه تحت شجرة وقدامه زكرة(٣) فيها نبيذ، وغلام بيده طنبور. فقال : حبيب؟ قال: خادمك وعبدك. قال : مافعل المال؟ فقال:(٤)

علمني جودك السماح فما أبـ ... ـقيت شيئا لدي من صلتك
ما مر شهر حتي سمحت به ... كأن لي قدرة كمقدرتك
تنفق في اليوم بالهبات وفي السا ... عة ما تجتنيه فى سنتك
فلست أدري من أين تنفق لو ... لا أن ربى يمد في هبتك

(١) نظرية اللغة فى النقد العربي:٥١٠، وينتظر مع ذلك: ٥٠٨-٥٠٩.
(٢) ينظر : العمدة لابن رشيق : ١/ ١٨٩-١٩٦.
(٣) الزكرة بضم فسكون: زق الخمر أو الخل
(٤) أخبار أبى تمام- للصولى:١٥٨-١٥٩ط المكتب التجارى للطباعة والنشر- بيروت.

- ويروي أنه دخل يوما علي الحسن بن وهب ومعه غلامه صالح - وكان وسيما - فأومأ الحسن إلى جاريته الحسناء يغريها به فقالت:

يا ابن أوس أشبهت في الفسق أوسا
واتخذت الغلام إلفا وعرسا

فقال أبو تمام:(١)

أبرقت لي إذ ليس لي برق فتزحزحي ماعندنا عشق
ما كنت أفسق والشباب أخي أفحين شبت يجوز لى الفسق؟
لي همة عن ذاك تردعني ومركب ماخانه عرق

- ويروي أن طاهر بن الحسن - وكان شاعرا أديبا - استحسن قول أبي كبير الهذلي

ألا ياحمام الأيك فرخك حاضر وغصنك مياد ففيم تنوح؟

فسأل عوف بن محلم الشيباني عن قائله. فلما عرفه إياه انثني مقترحا عليه أن يجيزه فقال عوف : أصلح الله الأمير. شيخ مسن، وأحمل علي البديهة، وعلي معارضة أبي كبير وهو من قد علمت؟ قال عبد الله : عزمت عليك، وسألتك بحق طاهر إلا فعلت فأنشأ يقول (٢)

أفي كل عام غربة ونزوح أما للنوى من ونية فتريح
لقد طلح البين المشت ركائبي فهل أرين البين وهو طليح؟
وأرقني بالري نوح حمامة فنحت وذو اللب الحزين ينوح
علي أنها ناحت فلم تر عبرة ونحت وأسراب الدموع سفوح
وناحت وفرخاها بحيث تراهما ومن دون أفراخي مهامه فيح
ألا ياحمام الأيك فرخك حاضر وغصنك مياد ففيم تنوح؟
علي جود عبدالله أن يعكس النوي فتضحي عصا التسيار وهي طريح
فإن الغني يدني الفتي من صديقه وعدم الفتي للمعسرين طروح

(١) أخبار أبى تمام- للصولى: ٢١٠.
(٢) طبقات الشعراء-ابن المغتر- تحقيق عبد الستار أحمد فرج:١٨٦-١٨٧ ط رابعة - دار المعارف والمصون فى سر الهوى المكنون - أبو اسحاق ابراهيم الحصرى القيروانى- تحقيق دكتور محمد عارف حسين:٤٤٨-٤٥١ أولى- الأمانة لسنة ١٤٠٧-١٩٨٦.

وقد ينظر إلي أمثال هذه النماذج علي أنها رجع خاطرة سريعة، لكنها تومىء الي ما إليه قصدنا، فقد تنثال الأبيات - كما يجده العارفون - متتابعة حين يسمح الخاطر وترفده عاطفة مشبوبة كأنها نبع يتفجر حتي ليوشك للتجربة أن يتم تمامها وليس غريبا أن نجد ابن رشيق يلمع إلي هذه الحقيقة فيقول :" وأعظم ارتجال وقع قصيدة الحارث بن حلزة بين يدي عمرو بن هند : فإنه يقال : أتي بها كالخطبة"(١)

وقد يتأبي القول ويغلب الإفحام حين تخمد العاطفة ويكدي الخاطر، وكأن الشاعر - إذا عمد إليه يمريه ويستحثه - يمتح من غور سحيق، وهذا ما يحدثنا به الرواة إذ ذكروا أنه قرئت علي أبي تمام :"أرجوزة أبي نواس التي مدح بها الفضل بن الربيع:

* وبلـــــدة فيهـــــا زور *

فاستحسنها وقال : سأروض نفسي في عمل نحوها فجعل يخرج إلي الجنينية ويشتغل بما يعمله ويجلس علي ماء جار ثم ينصرف بالعشي فعمل ذلك ثلاثة أيام ثم خرق خرق ماعمل وقال : لم أرض بما جاءني"(٢)

ولسنا بذلك نخلط بين الطبع والارتجال أو بين الصنعة والتكلف فنحن نؤمن بما قرره النقاد من أن "الشعر طبع ودافع، وإرادة وجهد"(٣)، ولكنا سقنا ما سقناه هنا للتأمل في حالي الإ سماح والإكداء، ولاشك أن التأمل فيهما يفضي بنا إلي فضاء العدم لما يسمي بالمستوي العادي ثم يخرج بنا إلي رحاب المستوي الفني الذي لم يسبقه سابق ، ولم يتقدمه إلا الخيال الصناع والطبع الخلاق.

هذا ولم يغب عنا - ونحن في هذا السياق - ما قاله حازم فى كيفية العمل فى المروى بعد حديثه عن كيفية الارتجال حيث بلورها فى أربعة مواطن هى :

١- قبل الشروع فى النظم.
٢- فى حال الشروع.
٣- عند الفراغ.

---

(١) العمدة : ١/١٩٠
(٢) أخبار أبى تمام:٢٤٦-٢٤٧.
(٣) النقد المنهجى عند العرب-د. محمد مندور ط دار نهضة مصر للطبع والنشر- بدون.

٤- متراخ عن زمان القول. ثم أتبع قائلا:" فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخيل، والموطن الثانى الغناء فيه للقوة الناظمة ويعينها حفظ اللغة وحسن التصرف والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التى يمكن أن يتغير إليها الكلام ويعينها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف والبصيرة بطرق اعتبار بعض لألفاظ والمعانى من بعض، والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة ويعينها حفظ المعانى والتواريخ، وضروب المعارف".(١)

لم يغب عنا؛ لأنا نفهم منه أن الموطن الثالث والرابع يمثلان لحظة تخلق التجربة وفيها تتيقظ القوة المستقصية لضروب المعانى، وصنوف المعرفة والقوة الملاحظة للفروق بين الألفاظ والمعانى فيختار من ذلك ما هو أليق بموضوعه فيسجله لا أنه- كما قد يسبق الى الوهم- يختار ثم يعود فيغير ما اختاره، لأن العود إلى التغيير هو ما يمكن أن نسميه بمرحلة الصقل والتهذيب وهى المرحلة التى قال عنها حازم :"وبعد استقصاء وجوه المباحث فى هذه المواطن الأربعة وكمال انتظام القصيدة قد يعرضها الناظم على نفسه فتظهر له بعرضها أمور فد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف... وقد يعاود النظر فى ذلك المرار الكثيرة فلا يتيسر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة".(٢) والقصيدة-فى منظورنا- حال التخلق أو التهذيب لا توصف بأنها فى مستوى عادى كما قررنا من قبل؛ لأن الشعر كما يقول النقاد:"انفعال .. وطبيعة الانفعال أنه .. ينتقل جملة ولا يثبت للتحليل إلا فى يد الدارس" كما أن"التجربة الشعرية من حيث هى وحدة لاتتكون فى النفس على نحو مايتكون التفكير المنطقى المنظم، ولا هى تتبع الطريق الذى يسلكه ذلك التفكير حتى يخرج فى صورة لفظية".(٣)

من كل ما سبق نستطيع أن نقول: إن أقصى ما يتاح لنا رؤيته فى الأداء اللغوي أن

---

(١) منهاج البلغاء: ٢١٤.

(٢) نفسه :٢١٥.

(٣) الأدب وفنونه-د. عز الدين اسماعيل:٩٩-ط دار الفكر العربى- بدون.

له مسلكين اصطلح النقاد على تسمية أحدهما بالأسلوب العلمى، والآخر بالأسلوب الأدبى، وقد يكون موضوعهما واحدا غير أنه لايكون أحدهما ثمرة الآخر تخلقت منه بعد أن جادته ديمة الفن.

وقد يكون من الاستطراد المفيد فى زيادة وضوح هذه الرؤية أن نضع بين يدى القارىء ثلاثة نماذج أوردها الدكتور الشايب لبيان هذين المسلكين، وثلاثتها تدور حول موضوع واحد هو"الشمس".(١)

الأول :- استقاه من نزهة القارىء للإسكندرى، وهو يقول:

"الشمس كوكب مضىء بذاته، وهو أعظم الكواكب المرئية لنا منظرا، وأسطعها ضوءا، وأغرزها حرارة، وأجزلها نفعا للأرض التى نسكنها، والشمس كرة متأججة نارا : حرارتها أشد من حرارة أى ساعور أرضى، ويبلغ ثقلها ثلاثمائة وزن من ثقل الأرض، وهى أكبر منها بثلاثمائة ألف وألف ألف مرة، وتدور الشمس على محورها من الغرب إلى الشرق مرة واحدة فى نحو خمسة وعشرين يوما، وتبعد عنا بنحو اثنين وتسعين ألف ألف ميل وخمسمائة ألف ميل، وهى مع كل هذا العظم الهائل لا تعد فى النجوم الكبرى..".

الثانى:- استمده من أسواف الذهب لشوقى، وهو يقول:

"سل الشمس من رفعها نارا، ونصبها منارا، وضربها دينارا؟ ومن علقها فى الجو ساعة يدب عقرباها إلى يوم الساعة؟ ومن الذى آتاها معراجها، وهداها أدراجها، وأحلها أبراجها. ونقل فى سماء الدنيا سراجها؟

الزمان هى سبب حصوله، ومنشعب فروعه وأصوله، وكتابه بأجزائه وفصوله... لولاها ما انشقت أيامه، ولا انتظمت شهوره وأعوامه، ولا اختلف نوره وظلامه، ذهب الأصيل من مناجمها، والشفق يسيل من محاجمها..".

---

(١) الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية- د.أحمد الشايب:٤٢-٤٤- ط ثالثة -النهضة المصرية ١٩٥٠.

الثالث:- اقتطفه من ديوان حافظ. ومنه:

لاح منـــها حاجب للناظـرين	فنسوا بالليـل وضـــاح الجبيـن
ومحـــت آيتهـــا آيتـــه	وتبـــدت فتنـــة للناظـــرين
هى أم النـار والنـــور معـــا	هى أم الـريح والمـــاء المعين
هى طلع الروض نورا وجنى	هى نشر الورد طيب الياسمين
هى مـوت وحيـــاة للـــورى	وضـــلال وهـــدى للغابريـن

وبعد أن سقنا هذه النماذج بين يدى القارىء نتساءل- وقد يشاركنا القارىء فى تساؤلنا-:
أيمكن أن يكون ما حدثنا به الإسكندرى مستوى عاديا تطور عنه- أو عن نظيره- مـا أفرزته عبقرية شوقى، وشاعرية حافظ؟

قد يكون شوقى وحافظ قرآ نظير ما قدمه الإسكندرى وسرت خلاصته فى بنية ثقافتهما العامة أما أن يكونا وضعاه أمام ناظرتى خيالهما، وحفزاه علـى أن يعدل فـى نسيج أدائه حتى انتهى بخطوط صورته إلى ما نراها عليه فذلك مـا لا يمكـن تصـوره فضلاعن ادعائه والقول به.

وأخيرا نسوق ما قرره علماء النفس لنؤكد ثانية مـا قلنـاه مـن أن القـول بسـبق النـص النمط تهويم لاينهض به فكر علمى إذ يقولون:"وهناك من القيود أيضا قيـد اللغـة التـى تظهر فيها القصيدة، فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظـه... ولكـن الوثبـة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبا. ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يخـتر بحر القصيدة عن قصد وتدبر، ولكن التوتر الدافع هو الذى اختاره، ومن هنـــا يبـدو بوضوح أن الشاعر لم يكـن مدفوعـا بتوتراتـه إلـى استجلاء معنـى معيـن أو صـورة معينة، بل كان مدفوعا إلى هذا الكل الذى هو معان وصور، وألفاظ موقعة"(١)

* * *

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة-د. مصطفـى سـويف:٢٠٣- رابعـة دار المعارف ١٩٨١.

بقيت مسألة صغيرة هى القول بكون الأصل الذى يتفرع عنه المجاز أمرا صوريا مجردا أو نسبيا. فهذا القول ضرب من الوهم لا ينبغى إغفاله، لأن القول بصورية هذا الأصل أو تجريده يعنى أن الحقيقة والمجاز توأمان باشرا الوجود معا فى آونة واحدة.

وإذا كان الأمر كذلك فما سر تصنيف اللغة الى حقيقة ومجاز؟؟ ولم لم تكن كلها حقيقة أو مجازا؟ إن التصنيف على غير أساس تعسف ينتهى بنا إلى أن المجاز موضوع كالحقيقة، ولو قلنا به لكان البحث فى علاقات المجاز ضربا من العبث إذ لاطائل من ورائه. كما أنه ليس من السداد فى شىء أن يذهب عاقل إلى القول. بسق المجاز، وتفرع الحقيقة، وإلا فمن الذى يقول: إن الأشياء تسمى أولا بغير أسمائها ثم تسمى بأسمائها بعد ذلك؟

ومن أجل ذلك رأينا البلاغين يقررون أن "الأصل فى الكلام أن يكون محمولا على الحقيقة، ولايعدل إلى المجاز إلا لدلالة".(١) ويستشفون من تقريرهم هذا أن المجاز سوق للكلام على خلاف الأصل(٢) ويقيمون على ذلك ثلاثة أدلة: أولها الحاجة إلى القرينة، وثانيها: "أن المجاز لايمكن تحققه إلاعند نقل اللفظ من شىء إلى شىء آخر لوجود علاقة بينهما يستدعى أمورا ثلاثة: وضعه الأصلى. ثم نقله إلى الفرع، ثم العلاقة التى بينهما، أما الحقيقة فإنه يكفى فيها أمر واحد وهو وضعها الأصلى ". وثالثها:" أنه لو لم يكن الأصل فى الكلام هو الحقيقة لكان الأصل لاتخلو حاله : إما أن يكون هو المجاز ولاقائل به ...... أولا يكون واحد منهما هو الأصل وهو باطل ...؛ لأنه يلزم منه أن يكون كلام الشارع مترددا بين الحقيقة والمجاز فيكون مجملا لايمكن فهم المراد من ظاهر خطاباته وخلاف ذلك معلوم فلاحاجة لإبطاله ... ولما كان ذلك فاسدا علمنا أن

---

(١) ينظر الطراز- يحيى بن حمزة العلوى: ٤٤-٤٥ صورة عن ط المقتطف- دار العلم للملايين- بيروت ١٤٠٢- ١٩٨٢.

(٢) الطراز : ٧٧/١

الأصل فى الكلام هو الحقيقة".[١]

وقد مضى يحيى العلوى يؤكد كون الحقيقة هى الأصل فساق لمعة مما أطلق عليه العلماء فيما بعد - مصطلح غريب القرآن[٢] خفيت على ابن عباس والأصمعى مع سعة علمهما بلغة العرب وهى: لفظتا (فاطر) و (الدهاق)؛ إذ لم يعرف ابن عباس معنى الأولى حتى سمع أعرابيا يقول عن قبر: فطرها أبى فعلم أن مراده (اخترعها)[٣] ولم يعرف الأصمعى معنى الثانية حتى سمع جارية بدوية تقول: اسقنى دهاقا فعلم أن مرادها (ملأى) ثم عقب عليها قائلا: "فلولا أن السابق من الإطلاق فى الكلام هو الحقيقة لما فهموا تلك المعانى لجواز أن تكون مستعملة فى غيرها على جهة المجاز"[٤] وهى لفتة ذكية؛ إذ إن الحقائق أسبق إلى الفكر مما سواها، وإلا فمن ذا الذى يزعم أن الثمرة أسبق وجودا من الشجرة؟

أما القول بنسبية المجاز استنادا إلى مافهمه بعضهم من كون الإرادة بمعنى القرب فى الآية الشريفة (جدارا يريد أن ينقض) حتى قال عندما سئل عن حال مريض أرسل إليه لاستطلاعها: (تركته يريد أن يموت) وإلى أن الخمر معناها العنب فى لغة أزد عمان وأن الأمر لمن يباشر الحدود. أقول: القول بنسبية المجاز استنادا إلى هذه الأمور فيه قصور ماينبغى أن يكون. ذلك أن فهم الرسول مثير للضحك حقا، ولالوم على من ضحك عند سماع قولته عن المريض، ولايرد السخرية عنه استشهاد إبراهيم بن حسن بالآية؛ لأن لفظ الإرادة إذا أضيف إلى الإنسان كان المتبادر منه معناه الحقيقى وهو القصد لصحته منه وضحك الضاحكين وسؤالهم الساخر: (فى الدنيا إنسان يريد أن يموت) أمارة

---

(١) الطراز: ٧٨/١-٧٩

(٢) ينظر فى ذلك ما أورده السيوطى فى الاتقان: ١٤٩/١-١٥٧ ومسائل نافع بن الأزرق فى الإتقان : ١٥٧/١- ١٧٥ط الحلبى.

(٣) فى الإتقان: كنت لاأدرى "فاطر السموات" حتى أتانى أعرابيان اختصما فى بئر فقال : أنا فطرتها.

(٤) الطراز : ٧٩/١.

هذا التبادر.[١] وإذا أضيف إلى الجماد امتنع ذلك المعنى ومن ثم الحمل على المجاز لوجود القرينة المانعة وهى عدم صحة القصد من الجماد، وفهم معنى القرب مستمد من غرض الآية لامن طريق التعبير عنه. كما أن اللجوء إلى لغة أزد عمان وإهمال لغة جمهور العرب لمعرفة المراد بلفظ الخمر تحكم لايستند إلى ملحظ بيانى يقع من النفس موقعا، وإلا فما السر فى إيثار لغة نفر من العرب على لغة الجمهور سوى الحمل على الحقيقة للانطلاق منه إلى إثبات نسبية النمط أو المثال؟

فإذا ما وصلنا إلى القول بإمكانية أن يكون الأمر فى قوله تعالى (فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة) لمن يباشر الحدود ألفينا فيه سهوا ظاهرا. وإن صدر من أحد المرموقين من علمائنا[٢]؛ لأن الخطاب فيما يتصل بنظام المجتمع لايتجه إلى من يباشر التنفيذ من الأفراد، وإنما يتجه إلى أولى الأمر؛ لأنهم المسئولون عن استقراره وحمايته من الاضطراب؛ ألا ترى إلى المؤاخذة اللافتة على تجاوز لاينبغى أن يكون مثله من مؤمن. تلك التى يطالعنا بها قوله تعالى (وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ولوردوه إلى الرسول وإلى أولى الأمر منهم لعلمه الذين يستنبطونه منهم ولولا فضل الله عليكم ورحمته لاتبعتم الشيطان إلا قليلا).[٣] فإذا كانت إذاعة أخبار لاتدرك مراميها مما لاينبغى الإقدام عليه بغير توجيه من أولى الأمر لما قد تؤدى إليه من أخطار تودى بسلامة المجتمع فإن مباشرة الحدود بغير إذن منهم أو تكليف قد تعصف بالمجتمع وتأتى عليه من الأساس، ومن ثم لا يجوز للأفراد مباشرتها إلابتكليف وإلاصار المجتمع إلى فوضى على الأخضر واليابس ؛ ولذا فإن المجاز فى الآية لاتزاحمه الحقيقة – فى منظورنا – بل ولايمكن

---

(١) نقل الدكتور عبد الحكيم عن ياقوت: أن ابراهيم بن عبد الله بن حسن سأل عن رجل من أصحابه وأرسل فى ذلك فرجع الرسول يقول: (تركته يريد أن يموت). فضحك منه بعض القوم وقال : فى الدنيا إنسان يريد أن يموت؟ فقال إبراهيم لقد ضحكتم منها عربية :إذ يريد ههنا بمعنى يكاد قال تعالى (يريد أن ينقض).

(٢) يقول عز الدين بن عبد السلام: "إن كان هذا أمرا للولاة فهو أمر بالأمر بإقامة الحدود، وإن كان أمرا لمن يستوفى الحقوق ويباشرها فهو حقيقة" ينظر: نظرية اللغة فى النقد العربى: ٥٠٩ نقلاعن الاشارة إلى الايجاز: ٤٦ ط المطبعة العامرة ١٣١٣هـ

(٣) سورة النساء– الآية: ٨٣ وينظر تفسيرها الكشاف: ١/٥٤٧ – ٥٤٨

أن تقوم مقامه فى هذا الموطن.

ومن هنا نستطيع أن نقول: إن كون الحقيقة أصلا سابقا للمجاز أمر لايصح القول بتجرده أوصوريته أو نسبيته، ويؤكد رؤيتنا هذه النظر فى السياقات فسترينا أن اللفظ يستعمل تارة فى حقيقته، وأخرى فى مجازه، ومن ذلك:- لفظ القرية: فقد جاء مجازا كما فى قوله تعالى (وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا بياتا أوهم قائلون)(١)، وتارة حقيقة كما فى قوله تعالى (أفأمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا بياتا وهم نائمون- أو أمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا ضحى وهم يلعبون)(٢) وقوله تعالى (وإذ قيل لهم اسكنوا هذه القرية).(٣) فإن مجيء لفظ الأهل فى الآيتين: الثانية والثالثة، وتوجيه الأمر بالسكنى إلى ضمير الجماعة يجعل المراد بلفظ القرى، أو القرية- المكان لا السكان وتلك حقيقة معناه، كما أن إيقاع الإهلاك على القرية - فى مقام الإنذار - يجعل المراد به السكان لا المكان ومن ذلك لفظا النور والظلمات فقد أريد بهما الحقيقة فى قوله تعالى: (وما يستوى الأعمى والبصير - ولا الظلمات والنور)(٤) وفى قوله عز شأنه (الحمد لله الذى خلق السموات والأرض وجعل الظلمات والنور).(٥) وأريد بهما الكفر والايمان على طريق المجاز فى قوله (أومن كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نورا يمشى به فى الناس كمن مثله فى الظلمات ليس بخارج منها)(٦) وفى قوله تعالى: (كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور)(٧) وماذكرناه هنا ليس إلا رمزا لما رأيناه من وجود أصل يتكيء عليه المجاز، ومن هنا نجدنا فى حل من رد ماذهب إليه الدكتور (راضى) حين ساق قوله تعالى (واسأل القرية) مبينا أن تحقيق المجاز فيه يحتاج إلى تقدير أن الأصل؛ واسأل أهل القرية لتكون استحالة

---

(١) سورة الأعراف: الآية: ٤

(٢) سورة الأعراف: الآيتان: ٩٧ - ٩٨

(٣) سورة الأعراف: الآية ١٦١

(٤) سورة فاطر الآية : ٢٠

(٥) سورة الأنعام - الآية :١

(٦) سورة الأنعام - الآية :١٢٢

(٧) سورة ابراهيم - الآية:١ وينظر فى تفسير الآيتين الأخريين تفسير الجلالين على ها من الفتوحات الإلهية: ٢/٨٥، ٥١٢

توجيه السؤال إلى القرية قرينة ثم نفى المجاز ذاهبا إلى أنه لاحاجة إلى التقدير حيث قال: "ولكننا لن نحتاج إلـى هـذا التقدير وسيظل التعبير المحسوس هو الأصل؛ إذا كانت القرية بمعنى مجتمع النـاس.. فيمـا رأى البعض- أو إذا كـان سؤالها وجوابها حقيقة كما يرى آخـرون"(١) لأن سبق الحقيقة يكسب المجاز شرعية الوجود، ولأن ماذكره البعض من كون لفظ القرية معناه مجتمع الناس، أو مارآه الآخرون من صحة سؤال القرية وجوابها لايقع من النفس موقعا مرضيا؛ لأن السياق يرفضه، كما أن اللغة تأباه(٢) خاصة إذا نظرنا إلى مابعده (والعير التى أقبلنا فيها) فإذا كانت العير لاتسأل حقيقة وإنما يسأل أصحابها(٣) فلما ذا تسأل القرية؟ وعليه فإن القول بصورية الأصل ضرب من الوهم سيطر على الدكتور (راضى) ومن تأثر به من الباحثين(٤). وحرى بنا أن ننبه إليه.

قيمة العدول وأثره:

لعلنا قد أدركنا من خلال تعرفنا على مفهوم العدول أنه إنما يلجأإليه لما يفيضه من خصائص جمالية على التعبير يتحقق بها للنص الأدبى كينونته التى تتجاوز الإبلاغ إلى الإمتاع كما يقول المحدثون، أو الإفهام إلى الإطراب كما قال علماؤنا. ذلك ان اللغة هى مادة الأديب ينتقى منها أو يعدل عن لون إلى آخر من أنساقها لبناء تجربته وكما يقولون: "التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها"(٥)

---

(١) نظرية اللغة :٥١٠
(٢) ينظر: القاموس المحيط باب الواو والياء فصل القاف، فليس فيه أن القرية مجتمع الناس والذى فيه أن: القرية: المصر الجامع .. وقريتين أكثر مايستعمل بالياء مكة والطائف، وقرية النمل مجتمع ترابها، وقرية الأنصار: المدينه والقاربة: الحاضرة الجامعة .... الخ
(٣) ينظر: الكشاف : ٣٣٧/٢
(٤) ينظر: البلاغة والأسلوبية :١٩٨
(٥) نظرية الأدب - أوستن وارين، رينه ويليك - ترجمة محى الدين صبحى: ٢٢٣ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م

والقارىء المتذوق أو الباحث المتعمق حين يتناول العمل الأدبى تلفته تلك الخصائص إلى نفسها حين تدلف إلى دخيلته، وتتسرب إلى مكامن حسه فإذا به يتوقف عندها فى خدر يحلق به فى عالم الخيال فلا يملك إلا أن يتابع العمل الأدبى حتى يصل إلى نهايته وهنا ينتبه ليجد نفسه فى عالم الجمال الصرف. ومن ثم لانستشعر غرابة فى تعريف العمل الأدبى، أو الأسلوب – اعتمادا على جهة المخاطب كما يرى بعض النقاد – بأنه: "هو حكم القيادة فى مركب الإبلاغ؛ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم فى أن يكسو السامع ثوب رسالته فى محتواها من خلال صياغتها، وتنحل هذه الطاقة الضاغطة التى تتحدد بها ماهية الأسلوب إلى جملة من العناصر المركبة أبرزها فكرة التأثير وهى فكرة لاتخلو من ضبابية؛ لأنها تشع على حقول دلالية متداخلة الحدود فهى تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعى بمدلول رسالته، ثم إنها تشمل معنى الإمتاع باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية فينطفىء عندئذ الجدول المنطقى العقلائى فى الخطاب، وتحل محله نفثات الارتياح الوجدانى، وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة، وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك فى المستقبل نوازع وردود فعل ماكان لها أن تستفز بمجرد مضمون الرسالة الدلالية لولا اصطناع الخطاب بألوان ريشة الأسلوب"(١)

وتتضاعف عنده اللذة حين يدرك الفرق بين الاستعمال اللغوى الذى يحمل الفكر المجرد، والاستعمال الأدبى الذى تشع منه العاطفة، وهذا ما تعين عليه وتؤكده الدراسة النقدية؛ "فنحن نراقب الانحراف والازورار عن الاستعمال العادى، ونحاول أن نكتشف غرضهما الجمالى؛ ففى الحديث المتصل العادي لانتنبه إلى صوت الكلمة، ولا إلى ترتيبها ولا إلى بنية الجمل.... فالخطوة الأولى فى التحليل الأسلوبى ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أوقلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من العمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جماليا للفروق".(٢)

---

(١) الاسلوبية والأسلوب : ٨١- ٨٢
(٢) نظرية الأدب : ٢٣١ - ٢٣٢

وقبل أن يقع النقاد الغربيون على هذه الحقيقة بينها عبد القاهر الجرجانى بقوله: "كذلك سبيل المعانى.. ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا فى كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور فى المعانى فيصنع فيه مايصنع الصنع الحاذق حتى يغرب فى الصنعة ويدق فى العمل ويبدع فى الصياغة، وشواهد ذلك حاضرة لك كيف شئت، وأمثلته نصب عينيك من أين نظرت. تنظر إلى قول الناس: الطبع لايتغير ولست تستطيع ان تخرج الإنسان عما جبل عليه فترى معنى غفلا عاميا معروفا فى كل جيل وأمة ثم تنظر إليه فى القول المتنبى:

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقــل

فتجده قد خرج فى أحسن صورة وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا. وإذ قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ثم يكون أحدهما فصيحا، والآخرغير فصبح. كأنهم قالوا: إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لإحداهما فى تحسين المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه تأثير لايكون للأخرى".(١)

ولعله لايخفى علينا أن عبارة عبد القاهر تفيد أن الأديب قد يعيد تشكيل عبارة جارية على ألسنة العامة، وقد يتناول معنى لم يسبق جريه على الألسنة على أنه عند التناول تكون له صورتان تعبيربتان إحداهما على النمط المعتاد لاخصوصية فيه، والثانية فيها خصوصية تحدث تأثيرا لايكون للأخرى غير أنه لاينبغى أن يسبق إلى أذهاننا الوهم بأنه كلما أوغل الأديب فى العدول عن الأنساق اللغوية المألوفة حقق لعمله مزيدا من السمات الجمالية التى ينشد من ورائها التأثير. بل ينبغى أن يراوح بين المألوف والمجاوز؛ فالنسق المألوف تنعكس عليه ألوان التجاوز فتجلى شياته وإلا تداخلت الخطوط وتشابهت المعالم، وضل المحتوى فى تيه العدول، وقد لفت (جون كوين) إلى ملحظ المراوحة هذا فقال: "لو كان يجب علينا أن نخترع الكلمات فى كل مرة نتكلم فيها لكانت اللغة المتميزة مستحيلة، ولو كان الكلام أن نحدد أنفسنا فى

---

(١) دلائل الاعجاز : تحقيق المراغي : ٢٧٥ - ٢٧٦ - ط ثانية - المحمودية التجارية.

ترديـد جمـل قيلت من قبل لكانت اللغة المميزة لافـائدة لهـا؛ فكل فـرد يسـتخدم هـذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص فى لحظة (ما). وهذا يتضمن حرية الكلام" ثـم نقل عـن (سوسير) و(جاكبسون) مامؤداه أن المتكلم حر فـى بنـاء لغـة تجربتـه ثـم أردف قـائلا "ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا. فكل إنسان حر فى أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه إليه بالكلام؛ فاللغة توصيل، وإذا لم يكن الكلام مفهوما فإن التوصيل لم يتم، والبديهية الرئيسية فى قانون الكلام تقول: إن كل رسالة يجب أن نكون قابلة للفهم"(١)

وفـى سـياق حديثـه عـن العلاقـة بيـن اللغـة القياسـية ولغـة الشـعر يقـرر (موكاروفسكى) أن: "اللغة القياسية هى الخلفية التـى ينعكس عليهـا التحريـف المتعمـد للمكونات اللغوية للعمل من أجل تحقيق هدف جمالى" وفى هذا القـول بيـان لضـرورة أن لا يغتال التجاوز بيئة النص الأدبى كلها. ولم يكتف بهذا ولكنه عـاود الحديث عـن ذلك معللا ومؤكدا فذكر: "أن كثيرا من مكونات Componentes اللغـة فـى العمل الشعرى لاتنحرف عن قاعدة اللغة القياسية بحكم أن هذه المكونات تشكل الخلفية التـى ينعكس عليها انحرافات بقية المكونات، وعلى ذلك يكون بمقدور المنظر للغة القياسـية أن يضمن مادته أعمالا شعرية مع ملاحظة أنه سوف يفرق بيـن المكونـات المنحرفـة وغير المنحرفة".(٢)

فغاية العدول إضفاء صبغة جمالية على العمل الأدبى تحقق له التأثير المنشـود لكن شريطة أن لايستغرق النص، وإلا افتقد التأثيرالذى يرمى إليه الأديب.

تدقيق الـرؤيـة فـى العـدول:

نكرنا فيما سبق أن للعدول مرادفات منها الانتهاك. وعلى الرغم من أن المصطلحـات لامشاحة فيها فإننا نرى فـى لفظ (الانتهـاك) إيمـاء بـالخروج علـى أصـول اللغـة وثـوابتهـا.

ويبـدو أن هـذا اللفظ جـرى علـى ألسنـة النقـاد مـن منطلـق رؤيتهـم القـائلـة

---

(١) بناء لغة الشعر : ١٢٧

(٢) نظرية اللغة في النقد العربى : ٤٨٤- ٤٨٥

بصورية المستوى العادى وتجريده على نحو ما رأينا منذ قليل عند الدكتور عبد الحكيم راضى. وقد تأكد لدينا هذا التوقع عندما رأيناه ينقل كلام (موكاروفسكى) السابق وما يؤيده من كلام (ريموند شاپمان) R. Chapman ومافيه من توجيه بترك المبالغة فى استخدام العناصر المنحرفة (١) ثم لم يلتفت إلى مايومىء إليه من كون العناصر القارة على أصولها تشير إلى أن الأصل المنحرف عنه من ثوابت اللغة وليس أمرا مجردا صوريا مما يعنى تشبثه بفكرة التجرد والصورية أو تغلغلها فى أعماقه.

ولقد أغرت هذه الفكرة بعض الباحثين فرأينا أحدهم يعزف على وترها(٢) فيذكر أن افتراضية المستوى العادى وراء كثير من المقولات النظرية فى الدراسات اللغوية والنحوية كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف، وما تبع ذلك من الحديث عن الجمود والاشتقاق، والتجرد والزيادة، وارتباط الفعل، بالزمن ووظائف الحروف الأساسية فى التركيب، وتحديد المكان لأجزاء الجملة واعتماد نظرية العامل ومايستتبعها من ظهور أو استتار ثم يقول: "هذه الأمور وغيرها أكدت المستوى العادى الذى قام على رعايته النحاة واللغويون وانتقل الأمر منهم إلى البلاغيين فنظروا إلى النحو باعتباره العامل الأساسى فى تأدية أصل المعنى... ولعل النظرة المثالية للأداء هى التى جعلت النحاة يحددون معنى الكلام بما يرتبط بظاهر العبارة ظاهرا أو تقديرا. فأما القول بظاهر العبارة فهو ماأهمهم رعاية للسلامة. أما التقدير فهو جرى منهم وراء هذه السلامة ورعاية لها حفاظا على مثالية الأداء. وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالى فإن البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الأداء الفنى، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالى الذى أقامه النحاة واللغويون بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية التى يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول فى هذه الصياغة"(٣).

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٨٦.

(٢) ينظر : البلاغة والأسلوبية هامش رقم ١ ، ٢ صفحة ١٩٨

(٣) البلاغة والأسلوبية : ١٩٨ – ١٩٩

وقبل مناقشة هذا القول لبيان عواره نضع بين يدى القارىء ملحوظة خفيفة حول المفارقة بين الخلفية فى منظور "موكاروفسكى" و "ريموند شايمان" والخلفية فى منظور صاحبنا وقدوته: فبينما هى فى المنظورالأول ماثلة فى مكونات العمل الشعرى التى لم تنحرف عن اللغة القياسية إذهى فى الثانى ماثلة فى المستوى العادى المثالى أى إنها فى الأول حقيقة واقعية، وفى الثانى مثالية وهمية.

وبعد. فلنا أن نتساءل:

أمن المقولات النظرية تقسيم الكلمة إلى اسم وفعل وحرف أم من الملاحظة المرتدة من الواقع؟

ألا يدل لفظ (كتب) – مثلا – فى قولنا: كتب التلميذ بالقلم على أمر حدث بعد أن لم يكن وهو الخط بالقلم على الورق؟ وأن هذا الحدوث مرتبط بزمن؟ ثم ألا يدل لفظا التلميذ والقلم على ذاتين إحدهما من قبيل الأحياء والأخرى من الجوامد؟ أولا يدل لفظ الباء من خلال التركيب على معنى المصاحبة؟

وإذا كانت الدلالة منبثقة من هذه الألفاظ لتعبيرها عن واقع – كما رأينا – فهل يعتبر إدراكها من قبيل الفكر المجرد؟

إن وراء هذا التساؤل لفتا إلى أن النحاة لم يقيموا دراستهم على فكر نظرى سابق ثم راحوا يصطنعون له الشواهد، وإنما أقاموها على نظر فى واقع الكلام العربى وملاحظة صوره وأنساقه من حيث أقسامه ودلالة كل منها على معناه، ومن حيث وروده على ترتيب معين مستكمل البنية فى الكثير الغالب، ومن حيث مجيئه على خلاف ذلك الترتيب أونا قصا شيئا من البنية أو زائدا فيها متخذين من هذا مايدل على أن التغيير فى الترتيب أو بالحذف والزيادة أو ما إلى ذلك يجرى على منهج الإمكان ومن ثم يحق لنا أن نقول: إن دراسة النحو إنما هى بيان للإمكانات التى يحق – لا أقول يجوز – للمتكلم أن يستخدم كلا منها وفقا لما يهجس به ضميره أو يتحرك به خاطره – وكم كان السكاكى دقيقا حين قال: "اعلم أن النحو هو: أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلام لتأدية أصل المعنى بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب، وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ فى التركيب"(١)

---

(١) مفتاح العلوم – ابو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي: ٣٣ – دار الكتب العلمية – بيروت

فهل يصح بعد ذلك الزعم بأن تحديدهم لمعنى الكلام مرتبط بالعبارة ظاهرا أو تقديرا رعاية للسلامة وحفاظا على مثالية الأداء؟؟

إن السلامة غاية منشودة لكن اللغوى أو النحوى لم يكن وصيا على المتكلمين يستنبط القواعد من فكره المجرد ثم يفرضها عليها بل وصافا لطرائق العربية – كما جرت بها ألسنة العرب – لمن أراد يتخذ منها لسانا معبرا عن دخيلته. وإذا كان يحبذ استعمالا دون آخر فإنه فى ذلك يركن الى الاتساع والشيوع فيه دون غيره، ومن نافلة القول أن نذكر بأن النحاة إذا اختلفوا فى مسألة تمثل حسم الخلاف فى الاحتكام إلى العربى القح الذى لم يفسد سليقته اللغوية الاحتكاك بالعجم، فإذا خالط العربى العجم تحرزوا أو توقفوا عن الاحتجاج بشعره على حسب حاله، ومن ثم "كان أبو عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول إقامتهما فى الحضر، وأبطل الرواة الاحتجاج بشعر الكميت بن زيد، والطرماح، لأنهما كانا حضريين"(١)

وشاع أمر الاحتكام فى مسائل الخلاف فظهرت"هذه الطائفة من البدو الرواة.. وهم جماعة كانوا يفدون على المدن، ويروى أبو عمرو بن العلاء ويونس وأمثالهما شعرهم، ويتخذون منهم الشاهد والمثل"(٢) وتكونت طبقة من اللغويين من أمثال أبى الأسود الدؤلى، ويونس وأبى عمرو بن العلاء، وإسحاق الحضرمى أولئك الذين عنوا بوضع قواعد اللغة لتقى غير العرب أو الموالى – كما يقول الدكتور شوقى ضيف– من الغلط أو اللحن فى العربية، وكانت منهم مدرسة لها منهج فى تقنين اللغة "يقوم على.. السماع من أهلها"(٣)، فإذا لم يتيسر السماع كان الاحتكام إلى الرواية، ومن المشهور عنهم : من حفظ حجة على من لم يحفظ.(٤)

---

(١) سر الفصاحة– ابن سنان الخفاجي– تحقيق الصعيدى : ٢٧٦، وينظر:البيان والتبيين١/١٦٢– ١٦٣

(٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي د. شوقي ضيف :٣١٧ – ط دار المعارف –سادسة.

(٣) نفسه : ٣١٦ – ٣١٧

(٤) شرح بن عقيل على ألفية بن مالك – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد : ١/ ٤٩ ط ٢٠ سنة ١٤٠٠– ١٩٨٠م دار التراث بالقاهرة

وإذا ستبان لنا أن اللغويين والنحاة قد استقوا قوانينهم من أنساق الكلام العربى فإن لنا أن نقول: إن البلاغيين لم يسيروا فى اتجاه آخر - كما زعم الباحث - وإنما نظروا فى هذه الأنساق، واستشفوا إيحاءاتها من سياقاتها. فالعدول عندهم ليس انتهاكا للمثالية، وإنما هو إيثار نسق على آخر لما يرون فيه من إيماض يضيء للمتلقى دخيلة المتكلم المبدع للنص الأدبى، ويقيم أسباب التواصل الشعورى بينهما، وبذا يتخلق الكلام المنظم الذى يحمل "الكيفية التى يتأثر بها فى تعبيره عما يريد.. والكيفية التى يحاول بها التأثير فى سامعه" كما يقول الأسلوبيون[١]

ويؤكد رؤيتنا هذه من كون البحث اللغوى والنحوى كشف عن أنسلق الكلام العربى وطواعية بنية اللغة، وأن الدرس البلاغى كان استشفافا لايحاءات هذه الأنساق ماكستكشفته الدراسات الأسلوبية أخيرا حيث قرر المنظرون لها أنه :"**يتم تصور الأسلوب كنتيجة لاختيار المؤلف من بين مجموعة من إمكانات النظام اللغوى.. أما التأثيرات الأسلوبية فتصبح عبارة عن التبادل الجدلى بين الآثار المشفرة فى النص باختيار المؤلف، وردود الفعل الناجمة عن القراءة عند المتلقى**"[٢] كما قرروا أن "ثمة ملاحظة لاتفوت أى دارس للغة العربية وهى: أن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف... وهى أهم التغييرات التى تصيب بناء الجملة بحيث لايمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرج إلى ضرب من الكلام يأباه العقل السليم فضلا عن الفطرة اللغوية"[٣] ونختار من إشارات النحاة إلى تلك الإمكانات قول ابن مالك:

والأصل فى الأخبار أن تؤخرا   وجوزوا التقديم إذ لا ضررا

وإلى هنا يمكن أن نخرج بنتيجة استهدفناها من كل ما سبق وهى : أن العدول اختيار من إمكانات اللغة لا انتهاك لقواعدها.

---

(١) مفاتيح الألسنية - جورج مونان - ترجمة الطيب البكوش : ١٤٠ ط منشورات الجديد - تونس سنة ١٩٨١م

(٢) علم الأسلوب - مبادئه وإجراءات - د. صلاح فضل : ١٥٠

(٣) اللغة والإبداع - د. شكرى عياد : ٨٤ ط إلى سنة ١٩٨٨

مـدخــــل
إلــى صــور العــدول

شكل العدول- أو الانحراف- مشغلا ذا أهمية بالغة لأصحاب الظاهرة الأسلوبية فراحوا يصنفونه أنواعا وفقا لأنظار مختلفة يحسن بنا أن نلم بها هنا لنلقى عليها نظرة نحددعلى ضوئها موطىء القدم ليستقيم بنا الطريق الى غايتنا .
وهذه هى الأنظار وما ترتب عليها من تصنيف :

-١- النظر إلى درجة الانتشار فى النص:

وفى ضوئه تصنف الانحرافات إلى: محلية موضعية تؤثر على نسبة محدودة من السياق كالاستعارة، فهى انحراف موضعى عن اللغة العادية.وانحرافات شاملة تؤثر على النص بأكمله ،ويمثلها المعدلات الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة فى النص ،ويمكن رصدها عن طريق الإجراءات الإحصائية.

-٢- النظر إلى نظام القواعد اللغوية :

وعلى أساسه يمكن تنويع الانحرافات إلى:
انحرافات سلبية وهى تتشأمن تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، وتثمر تأثيرات شعرية بالاعتداء على قواعد اللغة .
وإيجابية تتخلق من إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم فعلا بإدخال شروط وقيود على النص كما هو الحال فى اتقافية (مثلا).
وبالتمييز بين هذين النوعين يعتد كثير من علماء اللغة مثل "سابورتا"وغيره وبه يتصل تصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم فى بنيته.

-٣- النظر إلى العلاقه بين القاعدة والنص:

وفى ضوئه يتنوع الانحراف إلى :داخلى يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص المزمع تحليله ،وخارجى يتجلى فى اختلاف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة فى اللغة المدروسة .

وهنا ينبه الأسلوبيون إلى أن الانحراف الداخلى يكمن فى مستوى يختلف بصفة نوعية عن مستوى الانحراف الخارجى فهو لايفترض قاعدة سابقة الوجود بشكل خارج النص لكنه يعتمد على البنية اللغوية الداخلية له ،كما ينهبون إلى أن مصطلح القاعدة لاينبغى استخدامه فى هذه الحالة مما يجعل الانحراف الداخلى لايتوافق مع مفهوم الانحراف العام كما يستخدم فى النظرية الأسلوبية، وفى ضوء هذا المنظور تناول" ليفن "دراسته المشهورة عن لغة الشعر.

-٤- النظر إلى المستوى اللغوى :

وفى ضوء هذا المنظور تتعدد أنواع الانحراف فنرى انحرافات خطية وأخرى صوتية، وثالثة معجمية ،ويضاف إلى ذلك انحرافات نحوية وأخرى دلالية .

-٥- النظر إلى الاختيار والتركيب :

وفى هذا المنظور تتنوع الانحرافات إلى، تركيبة تتصل بالسياقات الخطية للإشارات اللغوية ،وتنشأ عندما نخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف فى ترتيب الكلمات. واستبدالية وتتولد من الخروج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف (١).

وبالتأمل فى ألوان العدول -أو الانحراف كما يؤثر الأسلوبيون -وفقا لهذه الأنظار نتوارد علينا الخواطر التالية:

١- أن ارتفاع معدل التكرار أو انخفاضه لوحدة لغوية معينة -وفقا للمنظور الأول - يمكن أن يدخل فى الانحراف فى التركيب فى المنظور الخامس من حيث الزيادة أو النقص والانحرافات الإيجابية التى تتولد -وفقا للمنظور الثانى - من إضافة قيود إلى ما هو قائم فعلا لاتدخل فى دائرة اهتمام من يدرس لنتاج الأدبى؛ فليست الاتفاقيات من الإبداع الأدبى فى شئ.

---

(١) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته- د. صلاح فضل: ٥٥-٥٧- ط الهيئة المصرية.

٢- أن تحديد الانحرافات و تنوعيها على أساس لغة النص مقارنة بالقاعدة -كما فى المنظور الثالث - يجعلنا نتساءل :

مالمقصود بالقاعدة :أهى قاعدة اللغة أم قاعدة الجنس الأدبى ؟

فإن كان المراد الأولى لم يتميز الانحراف الداخلى عن الانحراف السلبى فى المنظور الثانى . وان كان المراد الثانية فإن الانحراف الخارجى يمكن أن يطلق عليه العدول عن العرف الأدبى وهو أحد ألوان العدول التى سنبينها بعد قليل .

٣- أن أنواع الانحراف التى تنشأ عن النظر إلى المستوى اللغوى- وفقا للمنظور الرابع- تدخل فى الانحراف السلبى الذى ينشأ عن الاعتداء على قواعد اللغة وكذلك الانحراف الاستبدالى؛ فهو لايتميز عن الانحراف السلبى أو التركيب وقد أقر الأسلوبيون بأن :"الفصل القاطع ... لايمكن الإصدار عليه فى التحليل الأسلوبى "فالانحراف الاستبدالى فى وضع المفرد مكان الجمع مثلا لابد أن يترتب عليه انحراف تركيبى يتصل بضرورة التوافق فى العدد بين أطراف الجملة ومن هنا فقد يحسن قصر الانحرافات الاستبدالية على عمليات الاختيار المعجمية"

فاذا سلمت رؤيتنا هذه- ونعتقد أنها سالمة- من شائبة الخطأ ساغ لنا أن نصنف العدول فى ألوان ثلاثة هى :

العدول عن العرف الأدبى- العدول عن الوضع اللغوى المعجمى- العدول عن نمط إلى آخر مما أقرته قوانين النحو، وبإيجاز: العدول عن نمط نحوى .

وبهذا التصنيف يتم - فى منظورنا - التحديد الدقيق للقاعدة التى يتم العدول عنها ويتسنى لنا إقامة مستوى لايخطئ للعلاقة بين

---

(١) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ١٥٧

طرفى الانحراف(١).

---

(١) ذكر الدكتور صلاح فضل أن الأنماط المختلفة للانحراف - والتى سقناها هنا بإيجاز- ترتبت على قيام مستوى العلاقة على أشكل متباينة، وبين هذه الأشكال ومايترتب عليها من صعوبات نوجزها فيما يلى:

(٢) اعتبار القاعدة المنحرف عنها هى نظام للغة وجملة قواعدها حيث تصطدم ظواهر الاستعمال فى الكلام بمستوى اللغة الثابت تترتب عليه صعوبة تستعصى على الحل ضرورة اعتمادنا على الجانب التجريبى لاستقاء معلوماتنا من الاستعمال نفسه دون الاعتماد على معايير تقعيدية مسبقة كما أنه ليس فى الوسع اعتبار جميع الظواهر الخارجة على النظام اللغوى ذات أهمية أسلوبية.

(٣) اعتبار القاعدة هى مستوى الكلام المحايد يوقع فى إغفال ارتباط ظواهر الكلام بالمتكلم وبالموقف ممايجعلها غير محايدة على الإطلاق.

(٤) اعتبار القاعدة هى الاستخدام اللغوى بحيث يمكن تحديد الأسلوب على أساس الانحرافات التى يجريها مؤلف معين على التصورات النحوية والبلاغية السائدة فى عصره، وتصير القاعدة الأسلوبية هى الاشارة الصالحة اجتماعيا للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق - يحصر الأسلوب فى ظواهر محددة للغاية ويحرم الكتاب من مواكبة مؤلفاتهم للمستوى السائد الجيد للغة وبالتالى لايجد النقاد فى كتاباتهم أسلوبا يصلح للتحليل.

(٥) اعتبار القاعدة المتوسط الإحصائى لجميع الوسائل اللغوية لعدد من النصوص الموجودة، وتحديد الأسلوب بكونه انحرافا عن هذا المتوسط يجعلنا نواجه بعدم الاطراد؛ فتردد كلمة (شرطى) فى قصة بوليسية لايمكن أن يؤثر فى أسلوبها كما لو تردد ضمير المخاطب (أنت) فى نص مسرحى أوكلمة (وردة) فى قصة عن الربيع؛ لأن معدلات التكرار تحدد غالبا بالجنس الأدبى والموضوع دون أن يترتب عليها أثرما فى الأسلوب، وذلك يؤدى إلى إقامة قواعد أسلوبية مختلفة للأجناس الأدبية فى حين أنه لايمكن الاعتداد بغير النص المدرسى مما يوجب العدول عن فكرة القاعدة الخارجة عن النص.

(٦) اعتبار القاعدة نموذجا مثاليا لغويا حاضرا أمام الجماعة اللغوية دون الظفربه فى الواقع اللغوى يبعدنا عن الرؤية العلمية؛ لأن "مثل هذه القاعدة لايمكن وصفها بدقة لافتقادها للبرهان التجريبى" ينظر: علم الاسلوب مبادئه واجراءاته: ١٥٧-١٥٩. وأحسب أن مارأيناه لايعكر صفوه شىء من هذه الصعوبات.

الفصل الثانى

العـــــــــــــدول
عـن العــرف الأدبــى

يشكل العرف الأدبى إطارا يتحرك فيه كل جنس من أجناس الأدب .

وحين يسيطر هذا العرف ،ويمتد رواقه على كل صور الإبداع تمر هذه الصور رتيبة لا يسارع إليها المتلقى، وتغدو هذه السيطرة أمام الأديب عقبة كأداء.. قد ينصاع لها، وقد تساوره نفسه بتجاوزها فتؤرق مضجعه؛ إذ كيف يستعلى عليها أو يخترق جدارها ليدلف على عجل إلى منابع الحس ومكامن الوجدان؟.

والأديب الذى استحصد عوده، واستحكمت قدراته الفنية عندما تتنابه هذه المساورة قد تمكنه نظراته الثاقبة من العثور على ثغرة ينفذ منها، أو تسعفه قدرته بوثبة يستعلى بها، وبهذه أو تلك ينطلق إلى الغاية التى غازلت خياله أو تمشت بين حناياه حتى استحالت حلما يعاوده مناما ويقظة.

ولا مرية فى أنه إذا حالفه التوفيق وعانق الأمل الذى تعشقه، واحتضن الأمنية التى تعلقها ستهفو نحوه القلوب، وتلتفت إليه الأنظار فى عفوية بالغة، ويتردد صدى إبداعه فى الآفاق. لأنه بتوفيقه أو اختراقه أتى بجديد لافت. ولعل عنترة العبسى قد كان كابد المشقة فى العثور على الثغرة أو تصعدته الوثبة فلم يسعه إلا أن يرفع عقيرته قائلا:

هل غادر الشعراء من متردم؟(١)

وليت شعرى ما مدى سموق العرف الأدبى واستحكام بنيته حتى تعز الثغرة أو يتصعد الاستعلاء مثل عنترة؟

ولا جرم هنا إذا تحركت شفتا القارىء بما يعتمل فى ضميره- إزاء ما سبق-

---

(١) ينظر : اللغة والابداع :٧٥

متسائلا عن مغزى هذا العرف؟

وأمام هذا التساؤل أجد لزاما على أن أجيب بأنه- حسبما يتراءى لى- طريقة التناول التى تواتر الأدباء فى إبداعهم على سلوكها فى جنس "ما" من أجناس الأدب المعروفة. ولكى نجلى هذا المفهوم يحسن بنا أن نلم بعنصرى الإبداع فى الشعر والنثر فى السطور التالية ثم ننطلق منه إلى رؤية الخروج عليه أو العدول عنه:

- أولا: الشعر:

وفى مجال الحديث عن العرف فى الإبداع الشعرى نرى أنه ينبغى علينا أن نتعرف على أنواعه فى النتاج الأدبى نظرا لما لمحه بعض الباحثين من وجود مشابه لبعضها فى الشعر العربى فى الماضى، ولتأثيره فيه فى العصر الحديث وهذ هى:

أ- الشعر الملحمى:

هو شعر قصصى طويل يتجلى فى صورتين: الملحمة التاريخية وتفرغ فى إطار يجمع بين الأسطورة والواقع التاريخى، ويمثلها الإلياذة لهوميروس. والملحمة الأدبية وتفرغ فى إطار فكرى صاف ويمثلها الفردوس المفقود لملتون.

ويظهر فرق ما بينهما فى شخصية البطل: فهى فى الأولى أسطورية خارقة يجسدها "أخيل" وفى الثانية معنوية يجليها الصراع فى ميدان الحياة بين الخير والشر ويمثلها سلوك "آدم".

ب- الشعر القصصى الشعبى أو (البالاد) ballad :

ويوحى هذا المصطلح بارتباط القصيدة بالغناء والرقص فى أول نشأتها، فقد كانت تغنى فى أثناء الرقص، ولكنها تخلصت منهما فى نماذجها الحديثة، وتكاد تنهض بمهمة القصة القصيرة حين تأخذ وجهه شعبية.

جـ- الشعر الغنائى:

ويسمى الشعر الذاتى وهو- فى الأصل- مرتبط بالغناء والموسيقى والعاطفة، ولكنه- مع تطور الزمن- دخل فيه عنصر الفكرة، وظهرت له أنواع مختلفة وسم الأوربيون كلا منها بمصطلح يخصه، وهاهى ذى:

١- Sony (الأغنية)، وتمثل النوع الغنائى الصرف.

٢- Cda (الأنشودة)، وهى محدودة الطول ويغلب عليها الطابع العاطفى القوى وبخاصة عندما تعبر عن المشاعر الشعبية فى مناسبة مهمة.

٣- Elegy (المرثية)، وتعبر عن حالة الحزن البالغ.

٤- Sonneet (قصة شعرية قصيرة) أو فكرة مفردة، أو لحظة شعورية ولهذا النوع قالب خاص، فهو لايزيد فى طوله عن أربعة عشر بيتا وله عند الإيطاليين طابع يسميه النقاد (البتراركى) بتوزيعه على قسمين وعند الإنجليز طابع يسمونه (الاسبنسرى) بتوزيعه على ثلاث مجموعات كل منها أربعةأبيات، ثم مقطع ختامى(١)

هذا.. وقد لمح بعض النقاد فى أدبنا العربى ظلالا لقسمات الملحمة فيما سمى بالسيرة الشعبية، واورد مثلا لذلك قصة عاد الأوسط التى رواها عبيد ابن شرية(٢) كما لحظ ملامح (البالاد) فى شعر الصعاليك من العصر الجاهلى، وفى شعر عمر ابن أبى ربيعة من العصر الإسلامى، وفى شعر خالد الجرنوس(٣) فى العصر الحديث.

وسواء أصادف هذا اللحظ موقع الصواب أم جاوزه فإن الشعر الغنائى هو السائد فى الإبداع العربى على امتداد تاريخه(٤).

وقد جرى الإبداع فى العصر الجاهلى على منهج لم يعدل عنه فى عامة تجاربه حتى صار ذلك المنهج عرفا تمثله المبدعون فى العصور التالية إلا ما كان من لمع من العدول شرعت تتراءى فى بنى القصيدة فى العصر العباسى على نحو ماسنراه فيما بعد.

وللقصيدة ثلاث بنى هى :العضوية، الشكلية، التكونية، وسنعرض لبيانها هنا للتعرف على أوثقها اتصالا بالعرف الأدبى لننطلق إلى قضية العدول عنه ونرجىء الحديث عما سواه إلى موطنه من هذه الرؤية وها هو ذا بيانها:

---

(١) ينظر: الأدب وفنونه - د.عز الدين اسماعيل: ١١٠-١١٣، ونظرية الأدب - أوستن وارين، رينيه ويلبك: ٢٩٥-٣١١

(٢) الأدب وفنونه: ١١٢

(٣) نفسه :١١٣

(٤) النقد الأدبى الحديث : ٣٥٥

أ-البنية العضوية:

وتتمثل هذه البنية فى الأغراض البارزة التى تحتويها القصيدة وإنما أسميناها عضوية لأن عناصرها مماثلة لأعضاء الكائن الحى فى تواصلها وإبراز كينونتها. وقد تشكلت هذه البنية من المقدمة الطللية، والرحلة ثم الغرض الأساس الذى مهد له بما سبق من أغراض .

وعن تواصل هذه الأغراض أو العناصر العضوية فى بنية القصيدة العربية يحدثنا ابن قتيبة فيقول:"سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ .. بذكرالديار والدمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكى شدة الوجد وألم الفراق ليميل نحوه القلوب... وليستدعى به إصغاء الأسماع.... لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره، وشكى النصب والسهر وإنضاء الراحلة..فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح"(١)

تمثل الشعراء هذه الأغراض. أو تلك العناصر، وصارت عرفا قارا فى ذاكرتهم ليس هذا فحسب. بل وضعوا المساواة بينها فى التناول نصب أعينهم، فالشاعر المجيد :"من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم ينقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"(٢).

وليس لنا تعليق على ماذكره ابن قتيبة سوى أن نلفت إلى تسمية الأغراض أقساما، وإلى ما يلمع إليه نسق سوقه لها من سر تقديم بعضها على بعض ففى هذا الصنيع توطئة أتاحت لنا تسمية الأغراض وماهى عليه من نسق "البنية العضوية"؛ إذ تراءت لنا القصيدة على هذه الوتيرة كالجسد فى اتصال أعضائه وتناسبها.

---

(١) الشعر والشعراء – تحقيق أحمد شاكر: ٧٤/١-٧٦

(٢) نفسه : ٧٦/١

هذا. وينبغى أن يعرف أن ما رأيناه من سمة البنية التكوينية القصيدة فى الشعر الجاهلى جار على الأعم الأغلب؛ إذ الكثرة الغالبة منه تجرى على هذا النسق وإلى جانب هذه الكثرة قصائد تجرى على نسق مغاير حيث صاغها منشئوها بمطالع تنأى عن ذكر الأطلال والديار. فعبيد بن الأبرص يبدأ إحدى قصائده بوصف طيف صاحبته قائلا:

طاف الخيال علينا ليلة الوادى   من أم عمرو ولم يلمم بميعاد

وعمرو بن كلثوم يبدأ معلقته باستنهاض قينته أو جاريته أم عمرو لتمده ورفاقه بالشراب فيقول:

ألاهبى يصحنك فاصبحينا   ولاتبقى خمور الأندرينا

مشعشعة كأن الحص فيها   إذا ما الماء خالطها سخينا

تجور بذى اللبانة عن هواه   إذا ماذاقها حتى يلينا

وزهير بن أبى سلمى يبتدر المتلقى بمطلع هو أشبه بالتمرد على العرف تاركا حديث الهوى مؤثرا وصف الطبيعة والانطلاق وراء الصيد فيقول:

صحا القلب عن سلمى وأقصربا طله   وعرى أفراس الصبا ورواحله

وأقصرت عما تعلمين وسددت   على سوى قصد السبيل معادله

وغيث من الوسمى حو تلاعه   أجابت روابيه النجاء هوا طله

ولكن ماجاء على تلك المغايرة قليل، وقد وصل بعض الباحثين بهذه القلة إلى حد الندرة ثم عزاها إلى قلة ماروى من الشعر الجاهلى وبخاصة ماكان على هذا النسق :"فما أكثر ماضاع من شعرنا العربى فى العصر الجاهلى؟"(١)

وسواء أصدق حدسه هذا أم لم يصدق فقد مضى الشعر - أغلبه - على هذا العرف ولعل محاولات العدول عنه فيما بعد كانت تحذو حذو هذا القليل النادر.

ب- البنية الشكلية:

ونعنى بها الصورة التى يلمحها المتلقى من تساوى الشطرين فى كل بيت من

---

(١) الأصول الفنية للشعر الجاهلى - د.سعد اسماعيل شلبى:١٥٠-١٥١- ط مكتبة غريب سنة ١٩٧٧

أبيات القصيدة، ووحدة القافية فيها منذ مطلعها إلى نهايتها. ولعل الشعراء فى تواترهم على هذه الصورة وإيثارهم لها كانوا مدفوعين إلى تلبية نداء فطرتهم بما انطوت عليه من عاطفة مشبوبة، وشعور متوقد عسى أن يهدهد النغم المكثف شبوب العاطفة، ويكفكف الإيقاع العميق من توقد الشعور.؛ فنحن :"إذا نظرنا فى الشعر العربى وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقى يتكامل فى أقدم الصوره – ونقصد الصورة الجاهلية – تكاملا لم يعرفه الشعر الغربى فى أى عصر من عصوره ؛ فالقصيدة تتألف من أبيات تتحد فى وزن واحد، وقافية واحدة بحيث لايفتتحها الشاعر ببيت إلا وتتوالى الأبيات بعده على نفس وزنه وقافيته سنة مطردة، بل قانون نغمى مطرد يجرى على نظام محكم فى التفاعيل، وفى الحركات والسكنات التى تتوزعها الكلمات بحيث يخيل لمن يستمع إلى إحدى القصائد الجاهلية كأنما وقع فى أسرها الموسيقى، ولن يستطيع إفلاتا من سلاسله السحرية ومايغمرها من نسب الأنغام المنتظمة التى تخلب الألباب. وبحق كانوا لايميزون بين شعرهم وبين السحر والكهانة؛ فقد كانوا يحسون فيه قوة خارقة هى قوة امتزاجه بخوالجهم بل صوغها صوغا جديدا تجد فيه لذة ومتاعا مصدرهما ألحانه المتساوقة، وماتنتهى إليه فى كل بيت من قافية كأنها البقية من آثار اقترانه بالرقص وضربات الأقدام فيه، وهى بقية يحتفظ برنينها كل بيت حتى تندلع فى نفوس السامعين أصداؤها النغمية فيطربوا وينتشوا نشوة محببة".(١)

ولعل مالحظه النقاد من وجود التصريع فى أول القصيدة فى شعر العصر الجاهلى يلقى ضوءا على مايقوم بنفس الشاعر العربى فى ذلك العصر من شبوب العاطفة والاستجابة لذلك بتكثيف الإيقاع. قال ابن رشيق: "وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا فى غير موضع تصريع وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة".(٢)، ويؤكد هذا الملحظ رؤية الشاعر الألمانى (هردر) للشعر الغنائى فهو فى منظوره :"التعبير الكامل عن الخلجات النفسية فى أعذب لغة صوتية"(٣)

---

(١) فصول فى الشعر ونقده – د.شوقى ضيف: ٣٠٤-٣٠٥ ط دار المعارف – ثانية
(٢) العمدة – تحقيق محى الدين: ١٧٤/١ ط دار الجيل – بيروت
(٣) النقد الأدبى الحديث – د.عنيتمى هلال :٣٠٣ ط دار نهضة مصر – بدون

جـ- البنية التكوينية:

وأعنى بها ما أطلق عليه الرواة وقدامى النقاد مصطلح عمود الشعر ماعدا التحام أجزاء النظم فإنه من البنية العضوية والوزن فإنه من البنية الشكلية وإنما اعتبرته بنية تكوينية. لأن الوحدات التى تتدرج فى إطاره إذا أنعمنا فيها النظر تجلت لنا أشبه بالخلايا التى تتخلق منها الأعضاء فى الكائن الحى؛ فمنها تتخلق عناصر التجربة، وبها يتحقق وجودها وقد بلور لنا هذه الوحدات المرزوقى فى شرح ديوان الحماسة، وهاهى ذى كما بلورها:

١- شرف المعنى وصحته -٢-جزالة اللفظ واستقامته -٣-الإصابة فى الوصف-٤- المقاربة فى التشبيه -٥- مناسبة المستعارمنه للمستعار له -٦- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن -٧- مشاكلة اللفظ للمعنى والوزن والقافية.(١)

وقد سمى المرزوقى هذه العناصر خصالا؛ وجعلها عمود الشعر حيث عقب عليها قائلا :"فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها. بحقها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن"(٢)

ولم يكن المرزوقى متفردا بين النقاد العرب بالحديث عن عمود الشعر أو ما أسميناه بنيته التكوينية بل هو :"فى واقع الأمر قد لخص وبلور ماقرره النقاد العرب من قبله"(٣) ؛فقد كان لابن طباطبا العلوى والآمدى إلمام بهذه العناصر(٤)، مما يدل على تأصل هذا العرف بين الشعراء والنقاد.

تلك هى بنى القصيدة التى جرى عليها العرف، وتمثلها الشعراء، منذ العصر الجاهلى إلى صدر العصر العباسى حيث أخذت إرهاصات العدول تتواثب على هذا العرف أو تتحيل لاختراقه.

---

(١) شرح ديوان الحماسة - المزوقى : ٩/١
(٢) نفســـه : ٩/١
(٣) عمود الشعر فى ميزان النقد- د. عبد الفتاح على عفيفى :٢٣٦- ط أولى-١٤٠٣-١٩٨٣
(٤) نفسه : ٢٣٧-٢٣٩

وسنتناول. هنا - العدول فى البنية العضوية، والبنية الشكلية. أما البنية التكوينية فسنطوى الحديث عنها هنا لنبسطه فى صور العدول الأخرى؛ لأن العدول فى الوضع المعجمى، وفى التركيب هما أهم مافيها. وفيهما مسالك تجعل كلا منهما خليقا بأن يفرد له حديث يخصه.

أ- العدول فى البنية العضوية

ترسم الشعراء فى عصر صدر الإسلام ومابعده أثر سلفهم فى العصر الجاهلى فحافظوا على البنية العضوية حتى صار الحفاظ عليها عرفا بينهم لايحيدون عنه وأكد النقاد هذا العرف حيث ألزموا المتأخرين من الشعراء به؛ إذ رأوا أنه :"ليس لمتأخر أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أويبكى عند مشيدالبنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافى، أو يرحل على حمار أو بغل؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير......".(١)

وعلى الرغم من انصياع الكثرة الغالبة لعرف السلف وإلزام النقاد به فقد رأى فيه بعض الشعراء قيدا يدنى الخطا ووزرا يثقل الكاهل، وبدأت إرهاصات التمرد عليه حين اقتدح بشار زناده؛ "فقد مضى يزاوج بين الماضى والحاضر فاحتفظ للشعر بأصوله التقليدية، ومضى يطور فى أغراضه ومعانيه" ففى المديح - وهو أهم غرض- وصله بالتراث "حافظ محافظة شديدة على سننه الموروثة سواء من حيث .. الصياغة .. أومن حيث المنهج ... إذ كانوا يقدمون بين يديه وصف الأطلال والنسيب والغزل، ووصف البعير أو الناقة، ورحلتهم عليها فى الصحراء مستطردين إلى وصف مشاهد الطبيعة ... ثم يخرجون من ذلك إلى المديح".(٢)

---

(١) الشعر والشعراء : ١/٧٦-٧٧

(٢) ينظر: تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى - د.شوقى ضيف:٢٠٨/٢٠٩ ط دار المعارف سابعة.

ومع هذا: "فقد استطاع بشار فى مديحه أن يضيف إلى العناصر البدوية القديمة عناصر مستحدثة وهى تبدو قليلة فى قصائده الأموية، وكلما أوغلنا معه فى العصر العباسى أحسسنا بنموها؛ فقد أخذ يتخفف من مشاهد الصحراء ومن المقدمات الطللية، ولما أمره المهدى بالكف عن الغزل الماجن أخذ يردد فى مطالع بعض مدائحه أنه سيكف عن الغزل نزولا على مشيئته، وكان قد وصف السفينة فى إحدى مدائحه لابن هبيرة .. ويعود إلى ذلك مرارا فى بعض مدائحه للمهدى، وكأنه يريد أن يضيف إلى المقدمات الطللية القديمة مقدمة جديدة من بيئته".(١)

وليس يخفى أن بشارا- كما يقول الدكتور شوقى ضيف- يتخفف، ويضيف مقدمة جديدة، وهو بالتخفف يخرج على التوازن بين الأقسام التى ذكرها ابن قتيبة كما أنه بوصف السفنية يعدل عن وصف الناقة، وهو بمسلكه هذا يغرى من عاصره ويمهد الطريق لمن أتى بعده من الشعراء بأن يتمرد على هذا العرف ولا جرم - بعدئذ - أن نرى أبانواس يتخلى عن ذكر الركائب جملة، ويذكر للفضل بن يحيى البرمكى أنه قصده سيرا على قدميه فيقول:

إليك أبا العباس من بين من مشى ⠀⠀ عليها امتطينا الحضرمى الملسنا
قلائص لم تعرف حنينا على طلا ⠀⠀ ولم تدر ما قرع الفنيق ولا الهنا

ولابدع فى أن يرى المتنبى فى هذا المسلك ما يوائم طبيعته المتمردة فيؤثره فيقول فى مدحته لبدر بن عمار:

ومهمه جبته على قدمى ⠀⠀ تعجز عنه العرامس الذلل
بصارمى مرتد بمخبرتى ⠀⠀ مجتزىء بالظلام مشتمل

وإذا كنا قد ارتأينا أن هذا إرهاص بالعدول عن العرف أو التمرد عليه فإن ابن رشيق فى حديثه عنه يمهد له بقوله: "إلا أن منهم - يعنى الشعراء - من خالف ... فوصف أنه قصد الممدوح راجلا إما إخبارا بالصدق، وإما تعاطى صعلكة ورجلة.."(٢)
ثم يعقب بما يفيد أن ماقاله أبو نواس يبدو أقرب إلى الصدق من المتنبى فقال

---

(١) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى: ٢١١-٢١٢
(٢) العمده : ٢٢٨- ٢٢٩

:"ولو شاء قائل أن يقول :إن أبانواس لم يرد ماذهب إليه أبو الطيب لكن أراد أنه معه فى بلدة واحدة قصده فى حاجته محتذيا نعليه لكان ذلك أظهر وجهاً مالم يكن الحضرمى من الجلود مخصوصا به المسافر دون الحاضر، وظاهر الكلامين واحد".(١)

وأيا كانت حال الشاعر فإنه – كما يقول ابن رشيق – مخالف، وتلك المخالفة هى مانعنية بالخروج على العرف، ولكنها لم تكن شاملة لبنية القصيدة ومن ثم أسميناها إرهاصا وعلى هذا النسق استبدل الخيل بالإبل حيث قال:(٢)

ويوم كليل العاشقن كمنته أراقب فيه الشمس من حيث تغرب
وعينى إلى أذنى أغر كأنه من الليل باق بين عينيه كوكب
وما الخيل إلاكالصديق قليـة وإن كثرت فى عين من لايجرب
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب

آثرأبو تمام أن يترك المقدمة الطللية ويصف الربيع بين يدى مدحته للمعتصم فيقول(٣)

رقت حواشى الوهر فهى تمرمر وغدا الثرى فى حليه يتكسر
نزلت مقدمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لاتكفر
لولا الذى غرس الشتاء بكفه قاسى المصيف هشائما لاتثمر
كم ليلة آسى البلاد بنفسه فيها ويوم وبله متفجر

كما آثر أن يعلن فعالية السيف، ويحط من شأن المنجمين وكتبهم فى مقدمة مدحة أخرى له فقال:

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لاسود الصحائف فى متونهن جلاء الشك والريب

– وتكاثرت هذه الإرصاصات واعدة بميلاد القصيدة ذات الموضوع الواحد؛ حيث سرت مع موجة المجون فى العصر العباسى كوكبة من الشعراء تؤثر الاستهلال بالخمر فى مدائحها:"واستهل ذلك بشار وتوسع فيه مسلم وأبو نواس وأبو العتاهية

---

(١) العمدة : ٢٢٨/١-٢٢٩
(٢) ديوان المتنبى – يشرح البرقوقى : ٣٠٣/١ – ط دار الكتاب العربى – بيروت
(٣) ديوان أبى تمام بشرح التبريزى – تحقيق : عزام : ١٩١/٢-١٩٢–ط دار المعارف

سعة شديدة".(١) بيد أن مسالكها فيه كانت متنوعة: فمن الشعراء من كان يمضى لغايته فى هدوء فيعدل عن العرف حينا ثم يحتاط لنفسه ويرد عنها بوادر الانتقاد الغاضب فيواكب العرف حينا آخر، ومنهم من كان لايكتفى بذلك بل يعلن التمرد غير عابىء بما قد يثار حوله، وكان أبو نواس أعلاهم صوتا ومن ثم رأيناه يعلنها صيحة مدوية فيقول:

لاتبك ليلى ولاتطرب إلى هند   واشرب على الورد من صفراء كالورد
كأسا إذا انحدرت من كف شاربها   أجدته حمرتها فى العين والخد
فالكأس ياقوتة والخمر لؤلؤة   من كف لؤلؤة ممشوقة القد
تسقيك من عينها خمرا ومن يدها   خمرا فمالك من سكرين من بد

فهو- كما نرى- يغرى سواه بمسلكه- وإن كان بشىء من الاحتياط ماثل فى الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلم - لكنه لايبث أن يستجيب لطويته فى التخلص من هذا العرف فيندفع فى الإغراء بغير احتياط فيطأطىء من شأن من لايزال يتعثر فى خطاه نحو الهدف فيقول مرة:(٢)

صفة الطلول بلاغة القدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها   أفذو العيان كأنت فى الحكم؟
وإذا وصفت الشىء متبعا   لم تخل من خطأ ومن وهم

ثم يقول أخرى(٣)

قل لمن يبكى على رسم درس   واقفا ماضر لو كان جلس
تصف الربع ومن كان به   مثل سلمى ولبينى وخنس
اترك الربع وسلمى جانبا   واصبطح كرخية مثل القبس

ثم يسرف فى الاندفاع، ويشتد إزراؤه بمن يتشبث بالعرف فيقول:(٤)

---

(١) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى :١٦٥

(٢) العمدة لابن رشيق : ٢٣٢/١، والنقد الأدبى الحديث : ١٨٠

(٣) ينظر : تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى : ١٧٩ - ١٨٠

(٤) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٠٠-٢٠١

دع الأطلال تسفيها الجنوب   وتبلى عهد جدتها الخطوب
وخل لراكب الوجناء أرضا   تخب بها النجيبة والنجيب
ولاتأخذ عن الأعراب لهوا   ولاعيشا فعيشهم جديب
دع الألبان يشربها رجال   رقيق العيش بينهم غريب
إذا راب الحليب فبل عليه   ولاتحرج فما فى ذاك حوب
وأطيب منه صافية شمول   يطوف بكأسها ساق لبيب

ونتيجة لهذا الإغراء البالغ ألم بأبى نواس مالم يحترز منه فزج به فى السجن ولم يغادره حتى قطع على نفسه عهدا بالإقلاع عن حديث الخمر فى شعره، وهذا ماحدثنا به ابن رشيق بقوله: "ولما سجنه الخليفة على اشتهاره بالخمر، وأخذ عليه عهدا أن لايذكرها فى شعره قال:

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفرا   فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا
دعانى إلى نعت الطول مسلط   يضيق ذراعى أن أرد له أمرا
فسمعا أمير المؤنين وطاعة   وإن كنت قد جشمتنى مركبا وعرا

فجاهر بأن وصفه الأطلال إنما هو من خشية الإمام، وإلا فهو عنده فراغ وجهل وكان شعوبى اللسان فما أدرى ماوراء ذلك"(١)

ولا نستطيع أن نرد هذا الإسراف إلى نزعة شعوبية كما جوزه ابن رشيق؛ " ذلك أنه لايوازن بين خشونة البدو وحضارة الفرس كما يصنع بشار وغيره من الشعوبيين الحقيقيين، وإنما يوازن بين تلك الخشونة، والحضارة المادية العباسية ومايجرى فيها من خمر ومجون ... ويأخذ ذلك عنده ثورة جامحة على الوقوف بالرسوم والأطلال وبكاء الديار، ودعوة حارة إلى المتاع بالخمر".(٢) ولعل صرامة هذا العرف، وشدة أخذه بتلابيب الشعراء قد جعلتهم يمشون فى الاتجاه المخالف على حذر حتى ليبدو الخروج لمن يتأمله أشبه بالصرخة المكتومة كما يلمع إلى ذلك قول المتنبى:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم   أكل فصيح قال شعرا متيم؟

---

(١) العمدة :١/٢٣١ وينظر فى ذلك (فى الشعر العباسى : الرؤية الفن- د. عز الدين اسماعيل: ٣٣٨ - ٣٥٣ ط.

(٢) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الأول : ٢٣١ دار المعارف سنة ١٩٨٠

ويبدو أن حدة هذا العرف أخذت تتطامن مع امتداد الزمن فتهيأ للشعراء أن يتخلصوا من المقدمات الطللية، والرحلة على الإبل والنسيب إلا ماكان وصفا لواقع، ولانكير فى ذلك عليهم، وهذا مايحدثنا به ابن رشيق فيقول :"وليس فى زماننا هذا ولامن شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كله إلا مالا يعد قلة. فالواجب اجتنابه إلاما كان حقيقة لاسيما إذا كان المادح من بلد الممدوح يراه فى أكثر أوقاته فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ".(١) غير أن هذا التخلص لم يكن نهائيا لاعودة فيه فقد يكون وصفا لواقع -كما ذكر - وقد يكون التقليد قائما معه عند بعض الشعراء غاية الأمر أن من لايجارى العرف لايخشى بادرة غير محسوبة كما كان الأمر من قبل ولهذا رأينا ابن رشيق يقول بعد ماسبق من قوله: "ومن عيوب هذا الباب أن يكون النسب كثيرا والمدح قليلا كما يصنع بعض أهل زماننا"(٢) وأحسب أن النقد تأخر كثيرا حينما قرر وجوب اجتناب التقليد فى مثل هذه المقدمات، فقد ولدت القصيدة ذات الموضوع الواحد قبل ذلك بكثير على نحو ماسنرى فى الحديث عن الوحدة العضوية باعتبارها ثمرة العدول وها هو ذا.

العدول والوحدة العضوية:

بعد أن عايشنا الشعراء فى تمردهم على بنية القصيدة العضوية وعدولهم عن موروثها آن لنا أن نتساءل عن انعكاس هذا العدول على بنيتها فنقول:

هل يمكننا أن نذهب إلى القول بأن القصيدة دخلت به فى إطار الوحدة العضوية كما يراها المحدثون؟

وللإجابة على هذا التساؤل يحسن بنا أن نطل على رؤية المحدثين لمفهوم هذه الوحدة لتكون تلك الإطلالة منطلقا إلى غايتنا، وهى ترينا أنهم يعنون به: "وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها هذا الموضوع ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور

---

(١) العمدة :١/٢٣٠

(٢) نفسه : ١/٢٣١

والأفكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفة فيها ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"(١)

ومن هذا النص ندرك أن وحدة الموضوع ووحدة المشاعر هما الأساس الذى ترتكز عليه الوحدة العضوية. فهل توفر هذا الأساس للقصيدة العربية بما مس بنيتها من عدول؟

يرى بعض النقاد – فى سياق حديثه عن التحام أجزاء النظم والتئامها باعتباره وحدة من وحدات عمود الشعر فى منظور المرزوقى – أن أجزاء القصيدة "بما تشمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة إلى المحب ثم المدح لاصلة بينها ولايمكن أن تتكون منها وحدة عضوية"(٢) ثم عاد إلى معالجة هذه القضية بشىء من التفصيل فألم على عجل بما أوصى به النقاد العرب منذ ابن المعتز والجاحظ من مقارنة الأبيات وبما نقله ابن رشيق عن الحاتمى مما يلتبس بالوحدة العضوية ثم نقل عن ابن طباطبا نصوصا يرى أنها أروع ماتنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو فى النقد العربى منها قوله: "وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا... وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا.. حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا.. لاتناقض فى معانيها ولا وهى فى مبانيها" ثم مضى يعلق على ذلك قائلا: "ولكن هؤلاء النقاد فى فهمهم لتآلف المعانى فى الشعر لايلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبى بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتآلف؛ إذ مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض فى داخل البيت أوالبيتين المتجاورين، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء فى عمود الشعر ... وتدور كل الأمثلة التى أوردوها حول هذه المعانى المفردة فلم يصلوا فى فهمهم إلى وحدة الموضوع ولا إلى تآلف أجزائه فى داخله فضلا عن

(١) النقد الأدبى الحديث : ٣٧٣
(٢) العمدة : ٢٠٢-٢٠٣

وحدة التجربة العضوية، ولم يفطن أحدمنهم إلى وحدة العمل الأدبى فى القصيدة على نحو مانفهم اليوم".(١)

ولايخفى أن صريح هذا القول ينفى وجود مايسمى بالوحدة العضوية فى منظور النقد العربى بل ويرمى النقاد العرب بعدم الفطنة إلى مايسمى بوحدة العمل الأدبى ويقضى بأن ماصدر عنهم – مما هو أمس بمفهوم الوحدة أوملتبس به – ليس أكثر من وصل الأفكار الجزئية فى داخل البيت أو البيتن المتجاورين استنادا إلى الأمثلة التى أوردها النقاد العرب. وهو – فى منظورنا – ضرب من التجنى لايجمل مثله بباحث متعمق ؛ لأن الاقتصار على نوع من الأمثلة لايعنى أن النقاد العرب لم يفطنوا إلى وحدة الموضوع الأدبى أوغفلوا عن الوحدة العضوية بل يكشف عن رؤية واعية لهذا كله؛ لأن تلاؤم المعانى المتجاورة فى البيت أو البيتين يؤدى إلى ترتيب الأفكار وتسلسلها حتى تنتهى القصيدة إلى خاتمة طبيعية، وإلا فكيف نفهم قول ابن طباطبا "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا.. وصواب تأليف"؟ وكيف تكون مفرغة إفراغا.. لاتناقض فى معانيها ومبانيها؟

- إنها لن تكون كذلك إلا إذا كانت المعانى هى الأفكار الجزئية التى يتألف من مجموعها الغرض العام أو الموضوع الواحد، ومن ثم يمكننا أن نقول: إذا كان النقد تشريعا للأدب فقد نهض النقد بمهمته؛ حيث وجه النقاد الشعراء إلى المسلك الصحيح فى عملية الابداع(٢) غيرأن الشعراء لم يتمكنوا من ذلك تمام التمكن إما تأثرا بما تزودوا به من الموروث الشعرى إبان فترة التنشئة والتكوين، وإما لأنهم– حين حاولوا التمرد على الموروث–دلفوا إلى غايتهم بما يجر عليهم سخط المجتمع بتناولهم ما يجر إلى الغواية ويخدش العفاف من حديث الخمر والغزل الحسى الفاضح، وبإسراف لايغتفر مثله وقد أفرزت محاولاتهم هذه قصائد تتوافر فيها عناصر الوحدة العضوية؛ فقد أصبحت الخمر غرضا شعريا: "منذ ظهور

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ١٦٦

(٢) ينظر : النقد العربى – د. عبد المنعم تليمة، و د. عبد الحكيم راضى : ٢١٩ط سنة ١٣٩٧-١٩٧٧ وفيه :"ويبدو من مجمل حديثهم عن أجزاء القصيدة أو أقسامها – خلافا لما شاع عنهم- الحرص على وحدة القصيدة وضمان الترابط بين أجزائها خاصة من زاوية المضمون والخيط النفسى الذى تشد إليه أجزاؤها المختلفة".

الوليد بن يزيد ونماه بشار ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب .... غير أن أبانواس اتسع به اتساعا شديدا فإذا الخمرية تتكامل صورتها وتفرد لها القصائد والمقطوعات، وتصبح فنا مستقلا له وحدته الموضوعية".(١)

- ومثل الخمر فى ذلك الرثاء. فقد رأينا المتنبى يعزى أباشجاع عضد الدولة وقد توفيت عمته ببغداد فيطالعنا بقوله(٢):

آخر مايعزى الملك معزى به — هذا الذى أثر فى قلبه

لاجزعا بل أنفا شابه — أن يقدر الدهر على غصبه

ويمضى فى تعزيته مرتبا الأفكار والصور حتى يصل إلى النهاية فيقول:

مثلك يثنى الحزن عن صوبه — ويسترد الدمع عن غربه

إيما لإبقاء على فضله — إيما لتسليم إلى ربه

ولم أقل مثلك أعنى به — سواك يافردا بلامشبه

- ومثلها العتاب، وقد رأينا أباالطيب يعاتب سيف الدولة، ويستهله بقوله:(٣)

واحر قلباه ممن قلبه شبم — ومن يجسمى وحالى عنده سقم

مالى أكتم حبا قدبرى جسدى — وتدعى حب سيف الدولة الأمم

ويستمر فى العتاب منتقلا من فكرة إلى أخرى حتى يصل إلى الختام الطبيعى قائلا:

هذا عتابك إلا أنه مقة — قد ضمن الدر إلا أنه كلم

ونقلب ديوان المتنبى فنجد أغراضا أخرى تجرى على هذا السنن كالتهنئة بالمعافاة من مرض، وتراجع البطريق عن مواجهة سيف الدولة رغم سابق قسمه، ورثاء جدته(٤)

- فإذا تركنا هذه الأغراض ونظرنا إلى المدح - وهو أكثرها التصاقا بالموروث - رأينا بين قصائد المتنبى مايمثل فيه وحدة الموضوع، ومن ذلك قوله يمدح بدر بن عمار الأسدى وقد استهل هذا المدح على نحو مانرى:(٥)

---

(١) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الأول : ٢٣٤
(٢) ديوانه بشرح البرقوقى : ١/
(٣) نفسه: ٢/٨٠-٩٠
(٤) نفسه : ٢/٩٠-٩١، ١٢٩-١٤٢،٢٢٦-٢٣٥
(٥) نفسه: ١/٨٦ - ٩٠

أحلما نرى أم زمانا جديـــدا   أم الخلق فى شخص حى أعيدا
تجلـى لنـــا فـأضأنا بـــــه   كـــأنــا نجــوم لقينـا سعـــودا
رأينــــا ببـــدر وآبـائـــــه   لبـدر ولـــودا وبـــدرا وليـــدا

وليست هذه المدحة وحيدة نوعها فهناك قصائد أخرى فى مدح سيف الدولة وقد عزم الرحيل عن أنطاكيا. وفى مدحه وذكر بناء ثغر الحدث، وفى مدح على بن ابراهيم التنوخي(١) وفى هذه كلها تحق وحدة العمل الأدبى كما يراها المحدثون.

– ونترك أبالطيب وإبداعاته فى شرق الدولة العربية المسلمة، ونتجه إلى ابن زيدون فى الأندلس غربى هذه الدولة يومئذ، ونقلب ديوانه فنجد فيه زفرة تعكس مرارة الاعتقال يتوسل بها إلى ابن جهور ليرق له ويخرجه من سجنه– حيث يقول:(٢)

ألـم يأن أن يبكى الغمام علـى مثلى   ويلفى لما أرخصت من خطرى مغلـى
وهـلا أقـامت أنـجم الليـل مأتمـــا   ويطلب ثأرى البرق منصلت النصــل؟
ولوأ نصفتنـى–وهى أشكال همتـى–   لألقت بأيدى الـذل لمـــا رأت ذلـــى
ولافترقت سبع الثريـا وغاضهـــا   بمطلعها مافرق الـدهـر من شملـــى

ويمضى متذللا متوسلا إلى أن يصل إلى النهاية متصبرا مستثيرا عطفه فيقول:

سيعنى بما ضيعت منـى حـــافظ   ويلفى لما أرخصت من خطرى مغلى
وأين جواب منك ترضى به العلا   إذا سألتنـــى عنـك ألسنـة الحفـــل؟

وما إن ننتهى من تلك الزفرة حتى نصل إلى نفثة يفضى بها إلـى صديقه أبى حفص بن برد الأصغر يكاشفه فيها بتقلب الزمان والناس مستبقيا مودته حيث يقول:(٣)

مـــا علـــى ظنـــى بـاس   يجـــرح الـــدهـــر ويـاســـو
ربمـــا أشـــرف بـالمـــر   ء علـــى الآمـــال يـــاس
ولقـــد ينجيـــك إغفـــا   ل ويـــرديـــك احـــترس
والمحاذيـــــر سهـــــام   والمقـــاديــــر قيــــاس
ولكـم أجـــدى قعـــود   ولكـــم أكـــدى التمـــاس
وكـــذا الـــدهر إذامـــا   عـــز نـــاس ذل نـــاس

---

(١) ديوان شرح البرقوقى : ٢/٦١-٦٢، ٩٤-١٠٨، ١٧٩-١٨٩
(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله : شرح على عبد العظيم : ٢٦١-٢٧٧- ط نهضة مصر
(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله : ٢٦١-٢٧٧

ويسترسل فى خواطره حول هذا الموضوع إلى أن يرسو عند شاطىء غايته فيقول:

لايكـــن عهــــدك وردا إن عهـــــدى لـــك آس

وأدر ذكــــــرى كاســـا مــــا امتطت كفك كـــاس

واغتنـــم صفــو الليــالى إنمـــــا العيش اختـــلاس

وعـــى أن يسمـــح الدهـ ـــر فقد طـــال الشمـــاس

ونقلب صفحات ديوانه فنقف عند صراع الألم والأمل وقد فرق الدهر بينه وبين صاحبته (ولادة) بعد فراره من السجن مودعا قرطبة إلى أشبيلية، ويستهل هذا الصراع استهلالا رائعا فيقول:

أضحى التنائى بديلا من تدانينـــــا وناب عن طـول لقيانا تجافينا

ألا-وقد حان صبح البين- صبحنـــا حين فقـام بنــا للحين داعينــــا

مـــن مبلـغ الملبسينـــا بانتـزاحـــهـم حزنا مع الـــدهر لايبلى ويبلينا

أن الزمان الذى مـازال يضحكنـــــا أنسا بقـربهم قـــد عــــاد يبكينـا

غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بـــأن نغص فقـــال الـــدهم آمينا

ونمضى مع حركة الصراع إلى آخر مشاهده فنراه يقول:

أولى وفاء وإن لم تبذلـــى صـــلة فـــالطيف يقنعنا والـــذكر يكفينـــا

وفى الجواب متاع إن شفعت به بيض الأيادى التى مازلت تولينا

عليك منا سلام اللــــــه مــــابقيت صبابـــــة بـــك نخفيهــــا فتخفينـــا

وهناك فى ديوان الشعر العربى رصيد كبير تتراءى فيه الوحدة العضوية حيث نرى وحدة الموضوع وتطالعنا الأفكار والصور تترى ثمرة لوحدة الشعور فى ترتيب طبعى حتى نقف عند النهاية المناسبة ماثلة فى الكثير من غزليات جميل وعمر بن أبى ربيعة، والعباس بن الأحنف وغيرهم من الشعراء الغزلين.

ولاندع حديث الغزل حتى نلم بقصيدة لابن الرومى ساقها المازنى شاهدا لكون العين أقدر على الاستمتاع بالجمال، وتوطئة لقدرة بشار على الإتيان بمثل صورها على الرغم من كونه مكفوف البصر، وقد مهد لها بقوله: "وإليك قصيدة ابن الرومى فى (وحيد) المغنية نسوقها لانعرف قصيدة فى لغة العرب - وقد كدنا نقول فى سواها-

أجمع لمعانى الحب والجمال"(١) قال:

غادة زانها مـن الغصن قـد ومن الظبى مقلتان وجيـد

وزهاها من فرعها ومن الخد ين ذاك السواد والتوريـد

وتمضى القصيدة واصفة محاسنها صورة وصوتا، وموقعها من قلب الشاعرعلى هذا النسق من التسلسل فتقول:

أهى شىء لاتـأم العين منـه أم لها كل ساعة تجديـد

بل هى العين لا يزال متى استعـ يض يملـى عـرائبا ويفيـد

منظر، مسمـع، معان مـن اللهـ ـو عتاد لمـا يحب عتيـد

وقد عرض المازنى القصيدة بأكملها ثم أتبعها قوله :"ويستطيع أكمه كبشار لم ير الدنيا إلا سماعا أن يذكر ما فى هذه القصيدة الفريدة".(٢) ونقول بعده قد تكون القصيدة فريدة فى كونها أجمع لمعانى الحب والجمال، لكنها ليست فريدة فى وحدة الموضوع والشعور وما إلى ذلك من مكونات الوحدة العضوية، وهذا ما يؤكده قول بعض الباحثين فى فن الغزل بعد أن بين مالحق مقدمات القصائد من تطور حيث قال :"إذا جاوزنا المقدمات نجد قصائد مستقلة نهضت بالغزل وأفردت له"(٣).

وإذا حظى الغزل بالتفرد بالقصيدة فى القرن الثانى الهجرى فإنه ظل محتفظا بهذه الخطوة فيما تلاه من عصور، ولعل ما نجده فى شعر البهاء زهير (ت٦٥٦هـ) خير شاهد على احتفاظه بها، ومن ذلك قوله فى موقف وداع لصاحبته:(٤)

رويدك قد أفنيت يابين أدمعـى وحسبك قد أضنيت ياشوق أضلعى

إلـى كم أقاسى فرقة بعد فرقـة وحتى متى يابين أنت معى معـى؟

ويمضى فيها عارضا أفكاره وصوره فى تسلسل رائع إلى أن ينهيه بقوله:

لئن كان للعشاق قلب مصـرع فما كان فيهم مصرع مثل مصرعى

وقد تأخذنا الدهشة من هذا الرصيد الضخم إذا علمنا أن كثيرا من الموشحات الأندلسية ينتظم فى إطار الوحدة العضوية، وقد كشف الدكتور شوقى ضيف عن ذلك

---

(١) بشاربن برد- ابراهيم عبد القادر المازنى : ٥٥ ط دار الشعب سنة ١٣٩٠هـ - ١٩٧١م

(٢) يشار بين برد : ٥٦

(٣) اتجاهات الغرل فى القرن الثانى الهجرى - يوسف حسين بكار: ٣٥٦ط دار المعارف ١٩٧٧م

(٤) بشاربن برد- ابراهيم عبد القادر المازنى : ٥٥ دار الشعب سنة ١٣٩٠هـ- ١٩٧١م.

فى سياق حديثه عن جمال الموشحة الماثل فى تقصير شطورها، وتداخل بعضها فى بعض. بحيث يضم كل شطر ما يليه فى انسياب وليونة فقال :"وهو ضم يلفتنا إلى ظاهرة مهمة فى الموشحات هى ظاهرة الوحدة العضوية فى كثير منها إذ تتعانق الأقفال والغصون تعانقا وثيقا على نحو ما تصور ذلك موشحة ابن حزمون فى رثاء أبى الحملات قائد الأعنة ببلنسية وقد أحاط به الأسبان فلم يستسلم ولم يلق السلاح بل ظل يقتل ويقاتل حتى خر صريعا فى ميدان القتال".(١) وتقول الموشحة:

ياعين بكى السراج الأزهرا النيرا اللامع
وكان نعم الرتاج فكسرا كى تنثرا مدامع
من آل سعد أغر مثل الشهاب المتقد
بكى جميع البشر عليه لما أن فقد
والمشرفى الذكر والسمهرى المطرد
شق الصفوف وكر على العدو متئد
لو أنه منعاج على الورى من الثرى أو راجع
عادت لنا الأفراح بلا افترا ولا امترا تضاجع
نضا لباس الزرد وخاض موج الفيلق
ولم يرعه عدد ذاك الخميس الأزرق
والحور تلثم خد أديمه الممزق
وكان ذاك الأسد فى كل خيل يلتقى
إذا رأى الأعلاج وكبرا ثم انبرى يماصع
رأيتهم كالدجاج منفرا وسط العرا الواسع

أورد الدكتور شوقى هذه الموشحة ثم أعقبها قوله :"وواضح كيف تلتف شطور الأقفال بعضها على بعض، وكيف تتجاذب وتتآلف، وتلتحم فى سياق عجيب حتى لكأن كلا منها يتولد عن صاحبه تولد الأعضاء فى الجسد الحى"(٢).

(١) فصول فى الشعر ونقده – د.شوقى ضيف : ١٦٨ ط دار المعارف – ثانية.
(٢) نفسه : ١٦٩

– وقد يخالج القارىء خاطر مؤداه أن الوحدة الموضوعية بدأت تتراءى فى الإبداع الشعرى فى أخريات العصر الأموى كما تلمع إلى ذلك متابعته لما ذكرنا بإزاء هذه القضية، لكن هذا الخاطر لا يلبث أن يزول إذا عرفنا ما قرره بعض الباحثين من أن الوحدة العضوية ممتدة الجذور إلى الشعر الجاهلى، ولن نذهب فى ذلك مذهب وحدة الشعور التى ألمح إليها الدكتور طه حسين فى حديثه عنها(١) ولكنا نذهب مذهب المحدثين فى رؤيتهم لها، فنحن– كما يقول الدكتور يوسف خليف :"تستطيع أن نمضى مع مجموعة شعر الصعاليك فلا نكاد نخطىء الوحدة الموضوعية فى كل مقطوعاتها وأكثر قصائدها سواء ما كان منها فى وصف المغامرات أو الحديث عن سرعة العدو... أو غير ذلك من موضوعات شعر الصعاليك"(٢).

وإذا كان شعر الصعاليك يغلب عليه طابع المقطوعة– كما يقول الدكتور خليف– فسنجد فى شعر غيرهم قصائد طوالا لم تتعدد فيها الأغراض :"فهناك– كما قال هو– من قصائد الرثاء والهجاء فى شعر الخنساء والنابغة الذبيانى ما قد توافرت فيه الوحدة، واقرأ للخنساء مرثياتها، وللنابغة قصيدته التى مطلعها:

نبئت زرعة والسفاهة كاسمها

يهدى إلى غرائب الأشعار

وستجد فيها الوحدة الموضوعية"(٣) وإلى جانب الرثاء والهجاء نجد قصائد الفروسية مبثوثة فى أيام العرب ومواقعها.

وقد يروعنا من قصائد الرثاء فى الشعر الجاهلى تلك القصيدة التى جاشت بها عاطفة (جليلة) بعد أن قتل أخوها جساس زوجها كليبا وطلب نساء الحى إخراجها من منزل زوجها وإبعادها من مأتمه فقالت:

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا ... تعجلى باللوم حتى تسألى

فإذا أنت تبنيت الذى ... يوجب اللوم فلومى واعذلى

جل عندى فعل جساس فيا ... حسرتى عما انجلت أو تنجلى

---

(١) ينظر: حديث الأربعاء –د.طه حسين :١/٣٢-٤٢ ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٥٦اسنة ١٩٣٧

(٢) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى – د.يوسف خليف : ٢٦٤-٢٦٥ط دار المعارف – ثانية سنة ١٩٦٦

(٣) نفسه : ٢٦٦

ومضت تذكر مصيبتها وما حل بها إلى أن قالت:

إننـــى قـاتــلــة مـقـتــولــة ولـعـل اللــه أن يـرتــاح لـــى

هذا- إذا- رصيد ضخم يضمه إطار الوحدة العضوية كما يحددها النقاد فـي العصـر الحديث، ومع ذلك فنحن لا نزعم أن الشعر العربى الجاهلى يجرى على هذه الوتيرة. لكنا نقول: إن العدول عن العرف الجاهلى قد أثمر – فى القصيـدة – وحـدة عضويـة حتى صارت هذه الوحدة ظاهرة لا تخطئها عين الباحث المنصف. علـى أن مـا بقـى منه على النسق الجاهلى لم يكن سوى انعكاس لما تزود به الشعراء من تراث السلف إبان فترة التنشئة على أنه قد مسته يد العدول مسا تناول القصيدة وأقسامها بحيـث لـم تبق على صورتها المعهودة.

وإذا استقام لنا ما ذهبنا إليه كان لنا أن نرد ما زعمه الدكتور غنيمى هلال حيـن ذكـر "أن الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد فى الشـعر العربـى ومـن بواكـر مظـاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب" ونؤيده فى أن خليل مطران "لم يجد فـى الشـعر العربـى ارتباطا بين المعانى التى تتضمنها القصيدة الواحدة ولا تلاحما بين أجزائها ولامقـاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها وربما اجتمع فى القصيدة الواحـدة.. مـا يجتمـع فى أحد المتـاحف مـن النفـائس ولكـن بلاصلـة ولا تسلسـل، ونـاهيك عمـا فـى الغـزل العربى من الأغراض الاتباعية التى لا تجتمع إلا لتتنافر وتتناكب فى ذهن القارىء"(١) وإنما نؤيده فى ذلك لأن خليل مطران ينظر إلى الشعر العربى بعين حولاء لم يتح لهـا أن ترى مثل الذى أوردناه، ولأن ما ذكره عن قصـائد الغزل مجانب للصـواب تمـام المجانبة ومن شك فيما نقول فليرجع إلى غزليات من ذكرنا مـن الشـعراء ليقف علـى جلية أمرها.

وإذا كـان مـازعمه الدكتور هلال مردودا لبعده عن الصواب فإن سوقـه لمقولــة

---

(١) النقد الأدبى الحديث:٣٨١. وقد حذا حذو غنيمى هلال بعض الباحثين منهم:سمير بدوان فـى كتابـه : إلياس فرحـات شـاعر العرب فـى المهجـر ص ٢٤٠-٢٤٢ ط دار المعـارف سـنة ١٩٤١م.

العقاد من انبغاء كون القصيدة عملا فنيا تاما.. الخ[١] واعتباره هذه المقولة دعوة يعلق عليها بأن كان لها "أثر ثورى بعيد المدى فى إدراك الشعر وفى إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة، وفى السمو بموضوعها وغايتها، وفى صدق صورها وتآزرها جميعا على الوصول إلى هدفها"[٢] أقول إن تعليقه هذا أشد بعدا عن الصواب، وأبعد مدى فى مجافاة التوفيق إياه. ذلك أنه أضاف إلى زعمه السابق من نفى الوحدة العضوية نفى إدراك العرب للشعر، ونفى السمو بموضوع القصيدة وغايتها، وهى إضافة تفضح نفسها بنفسها.

وندع موضوع الوحدة العضوية فقد مضى الرأى فيه، كما ندع أمر السمو بموضوع القصيدة وغايتها. لأنه مسألة لاتزال أنظار النقاد تتناوحها أما الزعم بأن إدراك الشعر انعكاس لدعوة العقاد أو غيره من رواد العصر الحديث فلن نستطيع أن نغض الطرف عنه، فما تزال مقولة محمد بن سلام الجمحى(م٢٣٢هـ) فيما ضمنه محمد بن إسحق سيرته من نظوم لا تحمل حقيقة الشعر يتردد صداها على لسان الأجيال حتى رأينا السيوطى(م٩١١هـ) يدونها فى سطور كتابه المزهر. وهى تقول :"وكان ممن هجن الشعر وأفسده محمد بن إسحاق بن يسار.. وكان من أعلم الناس بالسير والمغازى فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لى بالشعر، وإنما أوتى به فأحمله.. فكتب فى السيرة من أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط.. ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقوافى... فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ومثل ما يروى

---

(١) ونص عبارة العقاد هو: ان القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائة والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ولايغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة .. ولاقوام لفن بغير ذلك" ينظر: الديوان فى الأدب والنقد - العقاد والمازلى ط ثالثة:١٢٠

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٨٢

الصحفيون ما كانت إليه حاجة، ولا كان فيه دليل على علم"[١]

وفى حديثه عن هوان الشعر على الناس يعرض حازم القرطاجنى (٦٠٨-٦٨٤هـ) لما هو فى صورة الشعر وليس به فيقول :"وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم فغائب عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة فصرفوا النقص إلى الصنعة، والنقص بالحقيقة راجع إليهم.. ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا فرأوا أخساء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس، واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه فى صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التى يتقوم بها الشعر، وكأن منزلة الكلام الذى ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقى منزلة الحصير المنسوج من البردى وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا فى النسج كما لم يشترك الكلامان إلا فى النسج"[٢]

وفيما قاله هذان العلمان حجة أضوأ من الشمس على إدراك سلفنا لحقيقة الشعر، فهى تفصح عن المفارقة بين ما يترجم وجدان الشاعر وبين ما هو مقفر منه وإن تزيا بشارة الشعر ولو كانوا لايدركون حقيقته كما زعم الدكتور هلال لا لتبس عليهم ما بهرجه المزورون وما أبدعته القرائح المتوقدة لابن الرومى، وبشار، وأبى تمام والبحترى ومن عداهم، ممن يعج بإبداعهم ديوان الشعر العربى.

هــــذا. ويدعونا موقفنا الصريح والحاسم فى قضية الوحدة العضوية أن نقرر بعد الموقف التوفيقى عن ساحة الصواب ذلك الموقف الذى حاول صاحبه أن يدفع به عن النقاد العرب وعن الشعر العربى مناقضة الوحدة ومعاداتها حيث نقل عن الدكتور غنيمى هلال مفهومها ثم عقبه بقوله:"وهذا - بلا ريب - لا ينطبق على القصيدة العربية، ولكنا نقول: إن اتجاه النقاد العرب القدامى لالتحام أجزاء النظم والتئامه.. لا يناقض هذه الوحدة، وليست القصيدة التى حققت ذلك التلاؤم والتلاحم مناقضة تمام المناقضة لهذه الوحدة، لأن القصيدة العربية... وإن لم تحقق الوحدة الحديثة لاتعادى

---

(١) المزهر : ١/١٧٣-١٧٤

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء-١٢٤-١٢٥

هذه الوحدة. هذا شيء مطلوب. وذاك شيء مطلوب، وإذا حققنا جانبا لا نكون بالضرورة معادين لمن حقق جانبين"(١).

وإنما قلنا ببعده عن الصواب- مع كامل احترامنا لصاحبه - لأنه تسليم مطلق بعدم وجود الوحدة العضوية، وقد رأينا فيما سلف صورا عديدة من إبداع سلفنا الشعرى تحققت فيها وحدة الموضوع ووحدة المشاعر، كما ألمعنا إلى السر فيما بقى منه على صورته الأولى مع ما أدخلته يد العدول على ملامحها من تغيير وتبديل.

ب- العدول فى البنية الشكلية

العدول القاصد:

وقد مر العدول القاصد فى هذه البنية بطورين لايبعد أن يكون أولهما مهادا لثانيهما، وهما: طور الجرثومة وطور الانبثاق. وسنحاول كشف ملامح كل منهما بادئين بالأول ثم نتبعه بصاحبه.

أولا: طور الجرثومة:

وفى الحديث عن هذا الطور نذكر أن الشعر العربى جرى على النهج الموسيقى الذى اختطه الشعر العربى طيلة العصر الجاهلى والعصر الإسلامى.

فلما أطل العصر الأموى شرعت جرثومة التجديد تتخلق ملامحها فى موسيقى القصيدة، إذ لانت أعطاف الحياة وامتدت أفياؤها بعد أن جادها طل الثراء. وأقبل الناس عليها وانغمسوا فى الترف، وأموا دور الغناء التى غصت بالمغنين والمغنيات من أمثال طويس ومعبد، وحبابة وسلامة القس، واستهوى الشباب والشعراء طرب الشدو وفتنة الجوارى الحسان فانطلقت قيثارة الشعر ترسل معزوفات الخمر والغزل على نسق لم يسبق لها توقيعه، "ولم يعد الشعر العربى فى الحجاز والشام يؤلف فى أثناء هذا العصر بالصورة القديمة، وإنما أصبح يؤلف بصورة جديدة"(٢).

---

(١) عمود الشعر العربى : ٥٣ - ٥٤

(٢) التطور والتجديد فى الشعر الأموى - د. شوقى ضيف: ١٠٤ط سادسة-دار المعارف.

وقد نتساءل عن ملامح التجديد التى حملتها تلك الجرثومة؟

وتتمثل الإجابة على هذا التساؤل فى الالتفات إلى الغناء وما يقتضيه من الخفة وتلاؤم النغم، فإن انعكاس الغناء على مرآة الشعر يضىء لنا تلك الملامح، ويمكننا بتلك الاضاءة أن نلحظ أنها تتجلى فى أمرين: أولهما الأوزان وإيقاعاتها الزمنية، وثانيهما الصياغة اللفظية. وليس من همنا الحديث عن الصياغة وذوب رقتها فربما كان ذلك مناط دراسة خاصة وإنما الذى يعنينا هو الأوزان فانها عماد البنية الشكلية.

وحين ننعم النظر فى الأوزان تتراءى لنا وقد اتسمت بسمات ثلاث ينشأ عن مجموعها وفرة النغم وها هى ذى:

١- وفرة البحور أو الأوزان ذات النغم الرقراق مثل: الرمل ، والوافر ، المتقارب ، والهزج ، والكامل.

ومما تغنى به (معبد) - من وزن الكامل - قول الأحوص(١):

يا بيت عاتكة الذى أتغزل ... حذر العدا وبه الفؤاد موكل
أصبحت أمنحك الصدود وإننى ... قسما إليك مع الصدود لأميل
فصددت عنك وماصددت لبغضة ... أخشى مقالة كاشح لايعقل
هل عيشنا بك فى زمانك راجع ... فلقد تفاحش بعدك المتعلل؟

ومما ترنم به الوتر فى يد "سياط" - من بحر الرمل - قول يزيد بن ربيعة بن مفرغ:(٢)

حى ذا الزور وانهه أن يعودا ... إن بالباب حارسين قعودا
من أساوير ما ينون قياما ... وخلاخيل تذهل المولودا
لا ذعرت السوام من فلق الصبـ ... ـح مغيرا ولادعيت يزيدا
يوم أعطى مخافة الموت ضيما ... والمنايا يرصدننى أن أحيدا

هذان مثالان لما استقر فى حنايا الشعراء لعصر بنى أمية من إيثار الأوزان الخفيفة. غير أنهم لم يكونوا فى هذا الإيثار على درجة سواء: فقد كانت الخفة محدودة عند

---

(١) ينظر: الأغانى: ٩٨،٩٥/٢١ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٣٩٣هـ ١٩٧٣م

(٢) ينظر : الأغانى : ٥٣/١٨ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٣٩٠هـ ١٩٧٠م

الأحوص بينما كانت عند عمر بن أبى ربيعة واسعة المدى وقد أرجع الدكتور شوقى ضيف هذه المفارقة إلى تجاوب الشعراء مع طبيعة المغنين الذين يوقعون معزوفاتهم على أوتار قيثارتهم. فسريج والغريض يميلان إلى الغناء الخفيف وابن أبى ربيعة يهيىء لهما ما يلبى ميلهما، ومعبد وجميلة على الضد من ذلك. والأحوص يمدهما بما يوائم طبيعتهما. ومن ثم فقد كان الأحوص :"يميل إلى الطول وقلما يعنى بالأوزان الخفيفة أو المجزوءة، وعلى العكس من ذلك كان عمر بن أبى ربيعة يعنى عناية شديدة بالأوزان الخفيفة السهلة القريبة التى تطير عن الشفاه طيرانا، والتى تكاد تتحل بنفسها غناء خالصا"(١).

وسواء تقارب الشعراء أو تفاوتوا فى إيثار هذه الخفة فإنها صارت ملمحا أو سمة من سمات التجديد فى باكورته أو جرثومته بما هيأته للنغم من وفرة وسلاسة لم نكن معهودة من قبل.

٢- على أن وفرة النغم لم تكن ثمرة إيثار الأوزان الخفيفة فحسب بل إنها إلى جانب ذلك ثمرة تقصير الأوزان الطويلة والإمعان فى الحرص على تقصير الأوزان الخفيفة أيضا. ونسوق مما توخوه من تقصير الأوزان الخفيفة نماذج لعلها تومىء إلى تقصير ماسواها ومن تلك النماذج قول عمر بن أبى ربيعة - من مجزوء الوافر - متغزلا:

أرقت فلم أنم طربا ... وبت مسهدا نصبا

لطيف أحب خلق اللـ ... ـه إنسانا وإن غضبا

ومنها قول ابن قيس الرقيات - من مجزوء الكامل - يشبب بأم البنين:

أصحوت عن أم البنيـ ... ـن وذكرها وعنائها

وهجرتها هجرامرىء ... لم يقل صفو صفائها

قرشية كالشمس أشـ ... ـرق نورها ببهائها

زادت على البيض الحسا ... ن بحسنها ونقائها

ومن مجزوء الكامل - وقد صدحت به أوتار الغناء - قول

---

(١) الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى امية:٢٦٦ط دار المعارف - رابعة ١٩٧٩م

سعيد بن عبد الرحمن ثابت:(١)

عتق الفؤاد من الصبا ومن السفاهة والعلاق

وحططت رحلى عن قلو ص العى فى قلص عتاق

ورفعت فضل إزارى الـ مجرور عن قدمى وساقى

وكففت غرب النفس حتـ ى ماتتوق إلى متاق

ولعله قد استبان لنا من هذه النماذج ماهيأته خفة الأوزان أو تقصيرها من وفرة النغم وذلك يحدونا إلى التسليم برؤية الدكتور شوقى ضيف إذ رد مادرج عليه الشعراء من إيثار ماخف وزنه من بحور الشعر، أوتقصير ماطال منها إلى سبب الغناء. وهى رؤية لاتزال تطالعنا كلما سنحت لها مناسبة وقد رأيناها فيما أوردناه من حديثه عن عمر بن أبى ربيعة، ونراها فى حديثه عن ابن قيس الرقيات إذ يقول على سبيل التعميم: "وكان للغناء أثر عميق فى ذلك كله؛ فالشعراء أخذوا يتأثرون بألحان المغنين والمغنيات، وأخذوا يحاولون أن يكملوا لأشعارهم كل مايمكن من قيمة صوتية، ومن المعروف أن المغنى يهمس أويجهر ببعض الحروف وبعض الحركات... وكان الشعراء يلاحظون ذلك، ومن غير شك كان ابن قيس الرقيات وأمثاله من أصحاب الأغانى يحاولون أن يقيسوا شعرهم على أسس النظرية الجديدة للغناء" ثم يقول مؤكدا تلك الرؤية :"وليست المسألة مسألة إثبات نظرى. فهذا ديوان ابن قيس أمامنا نستطيع إذا رجعنا إلى مافيه من أوزان أن نلاحظ الأوزان الخفيفة فى شعره. فهو يكثر من المديد والكامل والوافر والمتقارب، والرمل والهزج... ونراه بجانب ذلك يكثر من مجزوءات الأوزان كمجزوء الكامل، ومجزوء الوافر. وكل ذلك إنما تم عنده وعند نظرائه من أصحاب الأغانى تحت تأثير نظرية الغناء ومايطلبه المغنون".(٢)

ويتغور التسليم بهذه الرؤية فى أعماقنا؛ إذ تتراءى ملامحها فى إبداع شاعر يجمع إلى شاعريته فن الغناء فنجده يطوع توقيعاته الشعرية لمقتضيات الغناء ولاعجب فهو – كما يقول الباحث المدقق – :"الشاعر، وهو المغنى والملحن. يؤلف القطعة وهو

---

(١) الأغانى – كتاب التحرير : ٩٤٦/٣
(٢) الشعر والغناء فى المدينة ومكة :٣٠٨-٣٠٩

يعرف مايريد من ألحان وتوقيعات، ومن تقصير بعض الحركات والهمس بها أو تطويلها ومدها".(١)

وهكذا يتآزر تقصير الأوزان مع خفتها ليتشكل من هذه وتلك ملمح من ملامح التجديد في جرثومة العدول في البنية الشكلية.

٣- وإلى هذه وتلك السمة الثالثة التي تتراءى في القافية الداخلية أوما يمكن تسميته تكثيف النغم، وهو ما اصطلح على تسميته بالترصيع أوالتشطير(٢) كما نرى في قول الوليد بن يزيد:

كأنه قمر، اوضيغم هصر　　أوحية ذكر، أو عارض هطل

وقوله:

موف على مهج، في يوم ذي رهج　　كأنه أجل يسعى إلى أمل

وثمة صورة أخرى من تكثيف النغم أو مضاعفته تتمثل في التزام الشاعر بحرف أو اكثر قبل حرف الروي يهيىء بالإضافة إليه تكثيف نغم القصيدة وتنشينا به قيثارة كثير عزة إذ يقول:(٣)

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا
قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت
وما كنت أدرى قبل عزة ما البكا
ولا موجعات القلب حتى تولت

فإن مجيء اللام قبل حرف الروي وهو التاء صعد نغم القصيدة درجة من التكثيف.

هذه هي السمات الثلاث التي كونت قسمات الجرثومة المهيئة لمرحلة الانبثاق في العدول في البنية الشكلية، ويمكن أن نلمح إلى جانبها سمتين أخريين تتمثلان في:

٤- إماطة اللثام عن وزن من أوزان الشعر طالما تراكم عليه غبار الخمول وهو ما عرفه علماء العروض باسم "المجتث" وهذا الوزن ينسبه بعض الباحثين إلى العصر العباسي فيقول :"وهذا بحر طرب له الشعراء المحدثون فأكثروا من نظمه

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي-د.شوقي ضيف :٢٩٤-٢٩٥-ط

(٢) ينظر:تحرير التحبير - ابن أبي الاصبع- تحقيق د.حفني شرف:٣٠٢،٣٠٨

(٣) الأغاني- أبو الفرج الأصفهاني :٩٨٦/٣ ط كتاب التحرير وينظر: موسيقى الشعر د.ابراهيم

ولاسيما فى مسرحياتهم ولانكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسين حين بدأالشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن انها كانت تلحن وتغنى".[١] ويؤكد هذه المقولة بوجه "ما" قول بعضهم :"لم نقف لهذا البحر على نماذج فى شعر قديم على الرغم من محاولات جادة للاستقراء حتى قيل : إن اول من اقترحه مسلم بن الوليد .. وإن روى التبريزى نحوه عن قديم".[٢]

ولكن الدكتور شوقى ضيف يرد هذا الوزن إلى العصر الأموى فى سياق أشبه باليقين فيقول عن الوليد بن يزيد بن عبد الملك :"ولعلنا لانعجب حين نعرف أنه نظم أول قطعة جاءت فىكتب الشعر العربى من وزن المجتث وقد قالها حين توفى عمه هشام. وهى تجرى على هذا النمط:

إنى سمعت بليل	ورا المصلى برنه
إذا بنات هشام	يندبن والدهنه
يندبن قرما جليلا	قد كان يعضد هنه

ولا نرتاب فى أن الوليد وصل إلى هذا الوزن عن طريق الخروق التى كان يحدثها فى الأوزان او ما يسميه العرضيون بالزحافات حتى يلائم بين شعره وألحانه التى يريدها"[٣]

وإذا كان ظهور هذا الوزن فى رؤية صاحب موسيقى الشعر راجعا إلى العصر العباسى لعلة التلحين والغناء فان مايقوله الدكتور شوقى ضيف أقرب إلى الواقع لهذه العلة نفسها؛ فقد كان الوليد ملحنا ومغنيا إلى ما عرف من شاعريته، وليس غريبا بعد ذلك ان يكون – كما قال الباحث المدقق الدكتور شوقى قد :"طوع الشعر للغناء بأكثر مما طوعه عمر وأقرانه من شعراء الحجاز ... وطبيعى أن يكون أثر شاعر يختلف إلى المغنين غير أثر آخر هو نفسه مغن، وهو نفسه ملحن"[٤] وإنما قلت إن سياق حديث الدكتور أشبه باليقين مع أنه لايرتاب فى هذه النسبة؛ لأنه بنى رؤيته

---

(١) موسيقى الشعر د.ابراهيم أنيس :١١٥

(٢) عروض الشعر العربى بين التقليد والتجديد -د.امين سالم:١٤١ط أولى سنة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م

(٣) التطور والتجديد فى الشعر الأموى : ٣١١-٣١٢

(٤) نفسه : ٣١١

علـى الحدس، وهـو أمـر ظنـى؛ وذلـك لأن ديوان الوليد لم يصـل إلينـا كمـا اعتـرف هو بذلك(١) ولو كان قد وصل لكان الحديث عن ذلك مؤيدا بالدليل إثباتا أو نفيا.

وعلى أساس من هذا الظن الذى هـو أشبه بـاليقين يمكـن القـول: إن جرثومـة التجديد بإزالة الغبار عن هذا الوزن بدأت فى العصر الأموى لتهيىء للانطـلاق فـى العصر العباسى.

٥- التنويع فى القافية: وفى الحديـث عـن التنويـع فيهـا نشير إلـى أننـا نستعمل هـذا المصطلح بشىء من التسامح أو التجوز؛ ذلك أن المعتمد فى تحديـد القافيـة هـو رأى الخليل الذى يعنى به الساكنين آخر البيت وما بينهما من المتحرك(٢)، بينما يتردد هـذا المصطلح فى الكثير الغالب مرادا به.الحرف الأخير من البيت وهو مفهومه عند أبـى عمرو بن العلاء وكثير من الكوفيين(٣) على حين يطلق هذا الذى تردده الألسنة على مايسمى عند المدققين بالروى.

ولست بحاجة إلى بيان أن وحدة الروى أو القافية - على نهج التسـامح - فـى القصيدة العربية أمر استقر عليه العرف الأدبى منـذ كـان للعـرب شـعر إلـى العصـر العباسى.

ولكن ذلك لايعنى أن التنويع فى القافية لم يظهر إلا فـى العصـر العباسـى فقد شـهد العصر الأموى جرثومته، وظهرت على يد الوليد بن يزيد. فقد ذكـر أبـو الفـرج أنـه خطب الناس فى خلافته يوم الجمعة بخطبة اتخذت طابعا شعريا خالصا. جاء فيها:

الحمـد للـــــه ولـى الحمـد   أحمـده فى يسـرنا والجهـد

وهو الذى فى الكرب أستعين   وهــو الــذى ليس لـه قريـن

وقد ذكر الدكتور شوقى ماروا الأصفهانى ثم أتبعه بقوله :"وإذا صحت هذه الروايـة فإنـــه يكـــون أول مـــن اقتـــرح قالـب المزدوجـة التى تتخذ الشطر وحدة للقصيدة

---

(١) التطور والتجديد فى الشعر الأموى : ٣١١

(٢) ينظر: العمدة لابن رشيق : ١٥١/١

(٣) ينظر: الشعر والشعراء - ابن قتيبة: ٩٥/١، والعمدة - ابن رشيق: ١٥٣/١

-مزاوجة بين كل شطرين بقافية خاصة وقد ازدهر هذا القالب عند العباسيين فى شعرهم التعليمى".[١]

وإذا كانت رواية أبى الفرج يعتورها الشك فإن هذا الشك لم يشفع بما يجعل ثبوت التنويع أو نفيه حقيقة، وليس يبعد عندنا أن يكون ثمة جرثومة مهدت لما صار إليه الأمر من الانبثاق أو الانطلاق. بل إن المستبعد أن يوجد المزدوج ويزدهر فى العصر العباسى دون بداية سابقة تمهد له.

ويأخذ بيدنا فى هذه الرؤية لجوء الشماخ إلى التنويع فى بعض رجزه[٢] سواء أكان ذلك منه اضطرارا أو اختيارا؛ فمجرد احتواء ديون الشعر على هذا النسق يغرى بالتأسى به والنسج على منواله.

ثانيا : طور الانبثاق:

يأتى هذا الطور نتاجا طبيعيا لطور الجرثومة بعد أن تم تخلقها واستكملت قسماتها. وأصبحت مهيأة لتتنسم أنفاس الحياة فى ساحة الإبداع الأدبى قادرة على أن تضيف إلى روضه أيكة وارفة الظلال ناغمة الأطيار.

وقد امتد هذا الطورليضم بين شاطئيه زهاء خمسة قرون حيث واكب قيام الدولة العباسية، وبلغ أوجه فى نهاية القرن السادس الهجرى ببلوغ فن الموشح غاية النضج حين أرسى هبة الله بن سناء الملك (ت ٦٠٨هـ)[٣] قواعده التى أودعها فى كتاب الموسوم بـ "دار الطراز".[٤]

لقد شرعت الجرثومة تنبق وتعمق جذورها ويبسق فرعها فى كنف المشرق العربى لكنها لم تلبث أن امتد منها فرع فى المغرب العربى فى نهاية القرن الثالث الهجرى مازال ينمو وينضر حتى فاق رفيفه رفيف أصله فما عتمت أن انبثق منها

---

(١) فصول فى الشعر ونقده : ٣٦

(٢) ينظر : الشعر والشعراء : ٩٢/١ -٩٣ ، ٣١٧-٣١٨

(٣) ابن سناء الملك: حياته وشعره/ محمد ابراهيم نصر: ٥٥،٤٣ ط وزارة الثقافة سنة ١٣٨٨هـ- ١٩٧٨م.

(٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب د.إحسان عباس: ٥٨٥،٥٨١ ط دار الثقافة بيروت سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م.

آخـر فـى الشـرق يؤاخيـه أو يساميـه.

وسنمضى مع الانبثاق نرصد حركتـه واطرادهـا حتـى نصـل إلـى غايتـه ويتجلـى لنـا العدول المقبول فى البنية الشكلية ثم نمضى لـنرى العـــدول المـــردود فيهـــا.

وفى رصدنا لحركة الانبثاق نقرر أن دائرة الغناء فى العصر العباسى اتسعت اتسـاعا غير مبسوق، وانعكست موجته على تيثارة الشعر فانبعثت عنها أصوات ناغمة ناعمـة طفلت إلى جوارها الألحان فى العصر الأموى وإن كانت- فـى واقـع الأمـر- تطـورا لضروب إيقاعاتها. ولن نعرض هنا لخفة الأوزان فقد صارت ظاهرة عامة فـى نتـاج هذا العصر أو فى الغالب الكثير منه بل سنكتفى بعرض ما سواه على هذه الـوتيـرة.

١- تكثيف النغم:

ويتجلى هذا التكثيف فى صورتيـن : أولاهمـا القافيـة الداخليـة وهـى ماتعـارف البلاغيون عليها باسم (الـترصيع أو التشـطير)[١]، وثانيتهمـا لـزوم حـرف قبـل حـرف الروى سواء مع مراعاة حركة معينة له أو بدونها وهو مـا عـرف عنـد علمـاء البديـع بـــاسم (لـزوم مالايلـزم).[٢]

وإذا كان حديث القافية الداخلية يدعونا إلى تقرير وجودها فى العصر الجـاهلى فـى مثـل قـول تأبـط شـرا:

حمال ألوية شهادة أندية هباط أودية جواب آفاق

فإن الواقع الملموس يلفتنا إلى أنها لم تكن تعدو سمة خفية لاتلمحهـا إلا العيـن المدققـة الفاحصة، وأنها فى العصر الأموى تهيأ لها من الـبروز ماجعلهـا ملمحـا فـى جرثومـة التجديد فلما كان العصر العباسى كثرت كثرة لافتة حتى أقامت فى البيـت نسـقا أسـماه البلاغيون التشطير[٣] وهو مايـراه فـى قـول أبـى تمـام:

---

(١) ينظر : تحرير التحبير : ٣٠٢-٣٠٨

(٢) الإيضاح فى علوم البلاغة - الخطيب القزوينـى - ت عبد المتعـال الصعيدى: ١٠٣/٤ - ط المطبعة النموذجية وموسيقى الشعر - ابراهيم انيس: ٢٧٥،٢٦٩، والمطول للتفتـازانى: ٤٦٠ط أحمد كامل سنة ١٣٣٠هـ

(٣) وهو جعل كل من شطرى البيت سجعة مخالفة لأختهـا علـى نحـو مـا فـى بيت أبـى تمـام - الايضاح فى علوم البلاغة :٩٨/٤

تدبير معتصم بالله منتقم   لله مرتغب فى الله مرتقب

ومضى الشعراء يتجاوبون مع رهف إحساسهم يضاعفون النغم ويكثفونه فإذا بأبى نواس يشجينا بقوله:

سلاف دن كشمس دجن   كدمع جفن كخمر عدن

طبيخ شمس كلون ورس   ربيب فرس حليف سجن

يامن لحانى على زمانى   اللهو شانى فلا تلمنى

وعما فى هذه الصورة من الإيقاع يقول الدكتور شوقى ضيف :"وتوهجت الإيقاعات فى موسيقى الشعر العباسى ؛ إذ كثرت فيها التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد فى البيت إيقاعان متحدان أوأكثر وحتى يكون عبيرها الموسيقى أكثر نفوذا".(١)

وفى عبارة الدكتور شوقى عموم يضم فى إطاره ماسماه البلاغيون : التصريع والترصيع، والتشطير والمماثلة، والتجزئة.(٢)

وفى الحديث عن لزوم مالا يلزم نرى له سمة خفية فى العصر الجاهلى ماثلة فى قول امرىء القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذى تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له   بشق وتحتى شقها لم يحول(٣)

غير أن تلك السمة خرجت من خفائها فى العصر الأموى على نحو ما رأينا فلما كان العصر العباسى اتسع نطاقها فأكثر الشعراء الحوك على منوالها فرأينا أباتمام يحدونا بقوله:(٤)

والحظ يعطاه غير طالبه   ويحرز الدر غير مجتلبه

حمار يسيب فى روضة   وطرف بلاعلف يرتبط

---

(١) فصول فى الشعر ونقده : ٣٨

(٢) تحرير التجير : ٢٩٧ – ٣٠٨، الايضاح: ٤/٩٧-١٠٠

(٣) تحرير التجير : ٥١٨ – ٥١٩

(٤) معاهد التنصيص – عبد الرحيم العباسى – ت محمد محيى الدين: ٣/٣٠٤- مطبعة السعادة سنة ١٩٤٧

وقد ضرب أبو العلاء المعرى فى هذا الميدان بسهم وافر، ومما أشجانا به من ذلك قوله:[١]

قالوا فلان جيد لصديقه	لاتكذبوا ما فى البرية جيد
فأميرنا نال الإمارة بالخنا	وفقيهنا بصلاته متصيد
كن كيف شئت مهجنا أوخالصا	فاذا رزقت غنى فأنت، السيد
واصمت فما كثر الكلام من امرىء	إلا وقالوا : إنه متزيد

وقد كثر هذا اللون من تكثيف النغم كثرة بالغة يحدثنا عنها ابن أبى الإصبع فيقول :"وقد أكثر المتأخرون من هذا الباب قاصدين عمله، وماوقع منه لمتقدم فغير مقصود حتى عمل المعرى من ذلك ديوانا كاملا مفردا من ديوان شعره المعروف بسقط الزند"[٢]

ومثل هذا اللزوم يضفى على القصيدة ضربا من النغم يزيد من حلاوة إيقاعها ويضاعف من سحر موسيقاها غير أن التوجه إليه يحتاج إلى حس رهيف وطبع مطواع وإلا فانه سيكسبها ثقلا يدعو إلى النفرة منها والانصراف عنها. ومن ثم رأينا الدكتور ابراهيم أنيس يقول فى سياق حديثه عن لزوم ما لايلزم :"لو أمكن – فرضا – أن تتكرر أصوات نصف شطر فى كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى لكان هذا حسنا جيدا من الناحية الموسيقية، ولكن يظهر أن طبيعة اللغة وتركيب الكلمات فيها لاتطاوع على مثل هذا التكرار إلا مع التكلف والتعسف وهو مايفسد جمال الشعر وبذهب بأثره فى النفوس والقلوب"[٣] ونحسب ان ماقاله هنا ينطبق على ما سمى بالقافية الداخلية، ومن هنا تحرز بعض النقاد العرب من دخول ما أسموه (السجع) فى الشعر.[٤]

والذى نريد أن نفضى به هو أن هاتين الصورتين تناولهما شعراء العصر

---

(١) معاهد التنصيص : ٣٠٥/٣

(٢) تحرير التحبير : ٥١٩

(٣) موسيقى الشعر : ٢٧٤

(٤) ينظر : المثل السائر – ابن الاثير – ت محمد محيى الدين عبد الحميد : ٣٦١/١

العباسى بحذق ومهارة فجاءت قصائدهم مكثفة النغم معجبة مطربة.

٢- تقصير الأوزان:

ونعنى به تقصير الإيقاعات الزمنية لينعكس أثرها على الأبيات فتبدو قصيرة آسرة النغم، وقد قطع العباسيون فى هذا السبيل شوطا بعيدا حتى رأينا البيت مفرغا فى تفعيليتن اثنتين أو تفعيلة واحدة.

ومن النوع الأول قول عوف بن محلم الشيبانى:(١)

وصغيرة علقتها ... كانت من الفتن الكبار
كالبدر إلا أنها ... تبقى على ضوء النهار
قالت غبار قد علا ... ك فقلت ذا غير الغبار
هذا الذى نقل الملو ... ك إلى القبور من الديار
ياهذه أرأيت ليـ ... ـلا يستنير بلا نهار
قالت ذهبت بحجتى ... عنى بحسن الاعتذار

ومن الثانى قول سلم الخاسر يمدح موسى الهادى:(٢)

موسى المطر ... غيث بكر
ثم انهمر ... ألوى المرر
كم اعتسر ... ثم ايتسر
وكم قدر ... ثم غفر
عدل السير ... باقى الأثر
خير وشر ... نفع وضر
خير البشر ... فرع مضر

وعلى منواله نسج بعض المتعقبين - كما يقول ابن رشيق - أحدوثة طيف محبوبتة فقال:(٣)

---

(١) طبقات الشعراء - ابن المعتز : ١٩١
(٢) العمدة - ابن رشيق : ١٨٥/١
(٣) نفسه : ١٨٤/١

طيف ألم بذى سلم
بعد العتم يطوى الأكم
جاء بفم . وملتزم
فيه هضم إذا يضم

وليس من همنا أن نمضى بسوق المزيد من أمثلة تقصير الأوزان لندل بها على ما إليه قصدنا فمن أراد ذلك فعليه بدواوين شعراء هذا العصر فإنه سيلقى فى محيطها ما يشبع نهمته، فالميل إلى الخفة شىء فطرى، ومن ثم لانستبعد أن يكون تقصير الأوزان قد هفت إليه النفوس منذ العصر الجاهلى كتلك المقطوعة التى يعزوها ابن قتيبة إلى المنخل اليشكرى التى يقول فيها:

ولقد دخلت على الفتا ة الخدر فى اليوم المطير
الكاعب الحسناء تر فل فى الدمقس وفى الحرير
فدفعتها فتدفعت مشى القطاة إلى الغدير
وعطفتها فتعطفت كتعطف الظبى الغرير
فترت وقالت يامنخ ل مابجسمك من فتور
ماشف جسمى غير حب ك فاهدئى عنى وسيرى
يا هند هل من نائل يا هند للعانى الأسير؟

أجل لانستبعد أن يضم الشعر الجاهلى مثل هذه الصورة من تقصير الوزن الشعرى؛ فقد اتسعت شيئا (ما) فى عصر بنى أمية حتى إذا كانت غيوث العصر العباسى وغازلتها أضواء شمسه انبثقت وتمشت النضرة فى عروقها فأضحت فننا فى أيكة رفافة ولايكون ذلك من فراغ مطلق. ويؤكد هذه الرؤية قول بعض الباحثين :"إن ظاهرة تقصير الأوزان لم تكن جديدة فى العصر العباسى ولكن الجديد هو إكثار الشعراء من استخدام الأوزان المجزوءة، ومبالغتهم فى اختزالها إلى أن صار البيت أحيانا من تفعيلتين كل تفعيلة تكون شطرة"(١)

ولقد صقلت الحضارة طبيعة الشاعر العباسى صقلا حتى صار من رقة الطبع

(١) فى الشعر العباسى الرؤية والفن – د. عز الدين اسماعيل : ٤٤١ ط دار العارف سنة ١٩٨٠

ورهافة الحس بحيث يستجيب لكل مايهجس به خاطره، ومن ثم فقد ذهب مع الغناء كل مذهب: يؤثر ماخف من أوزان الشعر حينا، أو يعمد إلى تقصيرها حينا آخر، أو يجعل ما تفرزه شاعريته نسقا صالحا لما تؤثره آلة الموسيقى من طويل الألحان أو قصيرها. وهذا النسق يسميه البلاغون (التشريع أو التوأم).(١)

ومما جاء على هذا النسق قول الحريرى:

يـاخاطب الـدنيا الدنيـة إنهـا شرك الردى وقرارة الأكدار

دار إذا ما أضحكت فى يومها أبكت غدا تبـا لهـا مـن دار

إذ يصح تحويله من تام الكامل إلى مجزوئه بـالوقوف قبل راء الروى فيصير رويه دالا فيقال:

يـا خاطـب الـدنيـا الدنيـ ـيـة إنهـا شـرك الـردى

دار إذا مـا أضحكـت فـى يومهـا أبكـت غـدا

ومما جاء عليه أيضا قول القاضى الأرجانى:

حـب مقيـم سائـر فـؤاده طـوع الهـوى مـع الخليـط المنجـد

غـائب قلب حاضـر، وداده لمن نـأى فـى عهدهـم والمعهـد

إذ يجوز تحويله من تام الرجز إلى مجزوئه فيكون رويه ألفا مقصورة فيقال:

حـب مقيـم سائـر فـؤاده طـوع الهـوى

غائب قلـب حاضـر وداده لمـن نـأى

وقد نظر بعض الباحثين إلى هذه النسق نظرة إعراض؛ إذ إنه من منظورهم :"لايتأتى إلا بتكلف زائد وتعسف، فإنه راجع إلى الصناعة لا إلى البلاغون والبراعة"(٢)

وكونه من الصناعة لامشاحة فيه غير أن الصناعة ليست هى التصنع وتطويع النص الشعرى لأداء موسيقى مختلف يحتاج إلى مهارة توفر منها لشعراء العصر العباسى

---

(١) ينظر : تحرير التحبير :٥٢٣، والإيضاح تلخيص المفتاح:١٠١/٤

(٢) معاهد التنصيص : ٣٠٠/٣ ويمثل هذه الرؤية يطالعنا- الشيخ عبد المتعال الصعيدى محقق الإيضاح إذ يقول :" لايخفى ما فى التشريع من التكلف، وإنما يقبل منه القليل الذى لاتكلف فيه" - ينظر : بغية الإيضاح : ١٠١/٤ هامش رقم ٤

الشيء الكثير، ولربما حاول ذلك - فى غير هذا العصر - من لايطاوعه طبعه فأتى ما أفرزه جاسيا يجفوه الطبع، ويمله السمع، ومثله لاينعكس على كل ماجاء على هذا النسق.

٣- استحياء أوزان هامدة:

لم يقف شعراء هذا العصر عند الأوزان الشائعة المطروقة بل استهواهم الوزن الذى أزاح عنه الوليد غبار الإهمال (المجتث) وعمدوا إلى أوزان كانت إلى عصرهم هامدة مخبوءة فى أطواء الإهمال فاستحيوها ونسجوا على منوالها وإن كان بعضها لم ينل من الحياة إلا أنفاسا معدودة كما سنعرفه. وهاهى ذى:

أ- المضارع:

وأجزاؤه: مفاعيلن - فاع لاتن - مفاعيلن. وهو دائما مجزوء، ومن أمثلته قول أبى العتاهية

أيا عتب مايضر ... ك ان تطلقى صفادى

ب- المقتضب:

وأجزاؤه مفعولات، مستفعلن، مستفعلن، وهو مجزوء كالمضارع ومن أمثلته قول أبى نواس:

حامل الهوى تعب ... يستخفه الطرب

إن بكى يحق له ... ليس ما به لعب

جـ- المتدارك:

وأجزاؤه : فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، ومن أمثلته:

أبكيت على طلل طربا ... فشجاك وأحزنك الطلل

ومنها:

ليس المرء الحامى أنفا ... مثل المرء الضيم الراضى

ونود أن نذكر هنا أن الدكتور شوقي ضيف في سياق حديثه عما نفذ إليه الشعراء في العصر العباسي رأى للمقتضب خفة هيأت له - دون المضارع - الشيوع والتداول على حين وصف الدكتور إبراهيم أنيس هذين الوزنين بالغرابة. نقل عن الأخفش أنه أنكرهما، وأكد عدم ورودهما عن العرب ثم قرر أن ماورد لهما من أمثلة غير صحيح النسبة إلا ما نسب إلى أبي نواس مما جرى على وزن المقتضب، وهي الأبيات الخمسة التي أوردنا منها اثنين ههنا ثم أردف قائلا :"وقد استعرضت جميع ما ورى من الأغاني لعلي أظفر بأمثلة لهذين الوزنين فلم أجدلهما ذكرا إلا في مقطوعتين قصيرتين نسبت إحداهما للحسن بن الضحاك وهي:

عالم بحبيه   مطرق من التيه

يوسف الجمال وفر   عون في تعد يه

لا وحق ما أنا فيـ   ـه من عطف أرجيه

ما الحياة نافعة   لي على تأبيه

فيقال: إن هذه المقطوعة من البحر المقتضب على أننا إذا طبقنا عليها ما قاله العروضيون وجدنا أنفسنا مضطرين إلى منع كلمة "عطف" في البيت الثالث من الصرف.

أما المقطوعة الثانية فتنسب لسعيدبن وهب وهي:

حين قلت حين قر   بت العيش يانوار

قفوا فار بعوا قليلا   فلم ير بعوا وساروا

فنفسي لها حنين   وقلبي له انكسار

وصدري به غليل   ودمعي له انحدار

وقد قيل لنا : إن هذه المقطوعة من البحر المضارع. ولقد حاول الزجاج أن يؤيد كلام الخليل في شأن هذين الوزنين فقال: لقد ورد في الشعر منهما البيت أو البيتان ولاتكاد توجد منهما قصيدة لعربي. وكلام الزجاج حجة للأخفش؛ فليس يكفي ورود بيت أو بيتين حتى يعد الوزن مما تستسيغه الأذن، وترتاح إليه كنسج للشعر"(١)

---

(١) موسيقى الشعر - د. ابراهيم أنيس: ٥٤-٥٥ ط مكتبة الأنجلو المصرية

وبين الرجلين مفارقة لاخفاء بها؛ فإن أولهما يرى للمقتضب شيوعا بينما لايرى الآخر له مثل هذا الشيوع. أما المضارع فتتلاقى نظرتهما إليه. وهما مسبوقان فى هذه النظرة بقول حازم :"فأما الوزن الذى سموه المضارع فما أرى أن شيئا من الاختلاق أجدر بالتكذيب والرد منه؛ لأن طباع العرب أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، وما أراه إلا شعبة من برسام(١) خطرت على فكر من وضعه قياسا فياليته لم يضعه، ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها فإنه أسخف وزن سمع"(٢) ويقول فى سياق حديثه عن اختلاف أنساق الكلام بحسب أنماط الأوزان:"فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولاينبغى أن يعد من أوزان العرب. وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر"(٣).

وإذ عرفنا موقف الرجلين من هذين الوزنين فحرى بنا أن نعرف موقفهما من المتدارك وباستعراض رؤيتهما نتبين أن الدكتور شوقى يدفع أن يكون الخليل قد غفل عنه فيقول :"ويقال إن الخليل لم يسجله فى عروضه، وإنما سجله الأخفش، ولكنه - إن كان لم يقترح له اسما- فإنه عرفه ونظم منه أشعارا مختلفة". (٤) ثم ذكر الأمثلة التى أوردناها له. بينما قطع الدكتور أنيس الرأى بأن الخليل لم يعرض له وعزا اكتشافه إلى تلميذه الأخفش ثم قال :"وأول مايمكن أن يسترعى الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة فى كل كتب العروض وهى عبارة عن أوزان منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف فإذا بحثنا عنه فى كتب الأدب، وفى دواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لانكاد نظفر بشىء". وبعد أن نقل عن الدمنهورى الحكم بشذوذ مجيئه سالما، واطراد خبنه فى الاستعمال قال :"أما فى الشعر الحديث فقد هجره الشعراء، وانصرفوا عنه إلاحين قلدوا قصيدة الحصرى التى مطلعها:

ياليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده؟

---

(١) البرسام : علة تصيب الإنسان فيهذى- القاموس المحيط.

(٢) منهاج البلغاء :٢٤٣

(٣) نفسه : ٢٦٨

(٤) العصر العباسى الأول : ١٩٤

فقد نظم شوقى قصيدة على نهج قصيدة الحصرى جاء فيها:

مضناك جفاه مرقده   وبكاه ورحم عوده

حيران القلب معذ به   مقروح الجفن مسهده

وذكر أمثلة أخرى لشوقى ورد بعضها فى الأناشيد، وبعضها فى مسرحيته (مصرع كليوباترا) منبها إلى مافيها من زحاف حيث حذفت الألف مع تسكين العن من (فاعلن) أحيانا. أوبقاء حركتها أحيانا أخرى ثم قال :"لذلك نؤثر .. أن نقصر أحوال المتدارك على ذلك الوزن الشائع الذى رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصرى، وأبيات شوقى".(١)

والذى نريد أن نقوله - بعد استعراض الوجهتين - هو أن المتدارك وزن شعرى أثبت الاستعمال وجوده كائنا من كان مكتشفه سواء أكان ممتد الجذور إلى العصر الجاهلى أم وقع مكتشفه ألحانه على قثيارة شاعريته.

وإذا دعتنا خواطرنا إلى تعرف مدى ماحققه كل من الأوزان الأربعة التى حاول المبدعون استحياءها من نجاح فى معترك النتاج الشعرى فلننظر فيما أفرزته الدراسة الإحصائية التى وضعها الباحثون بين أيدينا فسنرى أن المضارع احتضنته ذراع العدم فور ميلاده، وأن المقتضب رغم مقاومة العدم لم يقتنض من الحياة إلا أنفاسا معدودة تمثلت فى أبيات أبى نواس المذكورة، ونسبة ضئيلة من شعر شوقى لم تجاوز واحدا فى المائة، بينما المجتث والمتدارك واصلتهما الحياة وعانقتهما عبر العصور، وإن كان المجتث أحظى من صاحبه.(٢)

٤- التنويع فى القافية:

حين نبحث عن التنويع فى القافية نجد أمامنا ثلاث صور ماثلة فى:

١- المزدوج   ٢- الرباعى   ٣- المسمط ، وسنتناولها على هذه الشاكلة

---

(١) موسيقى الشعر : ١٠٣ - ١٠٥

(٢) ينظر : موسيقى الشعر : ١٩٢- ٢٠٨، وموسيقى الشعر عند شعراء أبو للو - د. سيد البحراوى جدول رقم٢ ص ٢٤٨ ط اولى - دار المعارف سنة ١٩٨٦

المزدوج:

وفى رصدنا لهذه الصورة رأينا أن جرثومتها شرعت فى التكون إبان عصر بنى أمية حين رجع الأفق صدى صوت الوليد وهو يعظ جمهوره بمزدوجته التى سجلتها المصادر المعنية بهذا الشأن. ولكن الذى هيأ لها تمام كينونتها هو العصر العباسى بما ضم فى أعطافه من الشعراء الذين قدموا من نفثاتهم مايسر لها الصيرورة إلى الانبثاق والنمو المطرد.

وإذا هفت نفوسنا إلى شىء من هذه النفثات فلننظر فيما أفرزته شاعرية بشر بن المعتمر مشيدة بعلى بن أبى طالب مفضلة إياه على الخوارج قائلة:(١)

ما كان فى أسلافهم أبوالحسن | ولا ابن عباس ولاأهل السنن
غر مصابيح الدجى مناجب | أولئلك الأعلام لا الأعارب
ليس من الحنظل يشتار العسل | ولامن البحور يصطاد الورل
هيهات ماسافلة كعالية | ما معدن الحكمة أهل البادية

ولننظر إلى ما ينفحنا به أبو العتاهية فى مزدوجته ذات الأمثال التى يقول فيها:(٢)

حسبك مما تبتغية القوت | ماأكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا | من اتقى الله رجا وخافا
ما انتفع المرء بمثل عقله | وخير زاد المرء حسن فعله
إن الفساد ضده الصلاح | ورب جد جره المزاح
من جعل النمام عينا هلكا | مبلغك الشر كباغيه لكا

ولقد كثرت نفثات الشعراء على هذه الوتيرة لتحكى أدب المسامرة الفارسى والهندى وحياة أنوشروان وأردشير وغيرهما بل ولتخوض لجة الفلسفة والفلك(٣) مسهمة فى تخلق الجرثومة وتكونها، وواضح من هذين النموذجين أن القافية تختلف من بيت إلى آخر،وأن شطرى البيت الواحد متحدان فى الروى وهذا هوسرتسمية هذه الصورة بالمزدوج.

---

(١) الحيوان-الجاحظ-تحقيق عبدالسلام هارون:٦/٤٥٥ ط مصطفىالحلبى سنة١٣٨٦هـ-١٩٦٧م
(٢) معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسى - تحقيق محمد محيى الدين : ٢/٢٨٣
(٣) العربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب - يوهان فك - ترجمة د.رمضان عبد التواب ١٠٥ط الخانجى سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

الرباعية:

وفى الحديث عنها نبين أنها : نفثة تتألف من أربعة شطور تتحد القافية فيما عدا الثالث منها.(١)

وفى ضوء هذا البيان ندرك أن مفهومها ينطبق على مثل قول بشار:

ربابة ربة البيت تصب الخل فى الزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

ولكن الدكتور شوقى ضيف يضع لها مفهوما يجعلها أوسع دائرة، فهى - عنده - "تتألف من أربعة شطور يتفق أولها وثانيها ورابعها أما الشطر الثالث فقد يتخذ نفس القافية وقد لايتخذها"(٢) وهى وفق هذا التصور تشمل ماكان على نسق قول بشار، كما تشمل ماجرى على نسق ماأنشد الزجاجى لبعض المحدثين إذ قال:

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى

عهدنا فيه أرى زمانا ثم أقوى

وأروى لاكنود ولا فيها حدود

لها طرف صيود ومبتسم برود

لئن شط المزار بها ونأت ديار

فقلبى مستطار وليس له قرار

وعلى أية حال فقد كثرت الرباعية فى العصر العباسى كثرة واضحة لاسيما عند أبى نواس، ومعاصره أبى العتاهية، وانعكست صورتها عند الأول فى الغزل والخمريات وعند الثانى فى الغزل والزهد.(٣)

المسمط:

وإذا انتهي بنا الحديث إلى الصورة الثالثة(المسمط) فإنه يحسن بنا أن نقف على مفهومها، وقد يسر لنا هذه الغاية الحسن بن رشيق بقوله:"واشتقاقه من السمط وهو

---

(١) العربية - يوهان فك : ١٠٦

(٢) العصر العباسى الأول : ١٩٧

(٣) نفسه : ١٩٨

أن تجمع عدة سلوك فى ياقوتة أو خرزة ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤة يسيرا ثم تجمع السلوك كلها فى زبرجدة أو شبهها".[١] وكأنه بذلك يكشف عن العلاقة بين الوضع اللغوى والاصطلاح النقدى الذى أورده قبل هذا حيث قال :"وهو أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته ثم يعيد قسيما واحدا من جنس مابتدأ به وهكذا إلى آخر القصيدة"[٢] وقد أغرانا حديث ابن رشيق عن الأصل الاشتقاقى للمسمط إلى مراجعة ماتوفر لدينا من معاجم اللغة فرأينا قربا بين ماذكره الناقد، وما ذكرته تلك المعاجم، ولكننا وقفنا يسيطر علينا شىء من الدهش والاستغراب؛ ذلك أن تلك المعاجم قد ضمت فى حديثها عن "السمط) و"المسمط" شاهدا له يرجع إلى العصر الجاهلى ، وهذا يخالف ماستقر فى وعينا من كلام الباحثين الذين ذهبوا إلى أن روض الشعر لم تحتضن تربته بذرة المسمط إلا فى العصر العباسى، وأن بشارا هو الذى وضع أولى هاتيك البذور[٣]

وتابعنا ما تقول المعاجم فإذا بالجوهرى يقول :"ولامرىء القيس قصيدتان سمطيتان إحداهما – وقد اقتصر عليها ولم يورد الثانية–:

ومستلئم كشفت بالرمح ذيله ... أقمت بعضب ذى سفاسق ميله

فجعت به فى ملتقى الخيل خيله ... تركت عتاق الطير تحجل حوله

كأن على سرباله نضح جريال

وكذلك فعل (الفيروزا بادى) غير أنه لم يذكر أن له قصيدتين سمطيتين، ولم يقطع بالنسبة بيد أنه أورد المثال الذى أورده صاحب الصحاح، ومهد له بما يفيد الشك فى النسبة فقال :"والمسمط من الشعر أبيات تجمعها قافية واحدة مخالفة لقوافى الأبيات كقول امرىء القيس أو غيره".[٤]

أما ابن منظور فقد جرى على نهج الجوهرى فقال بعد بيان مفهوم المسمط :"وقال امرؤ القيس فى قصيدتين سمطيتين على هذا المثال ... وصدر كل قصيدة مصراعان فى بيت ثم سائرها ذو سموط فقال فى إحداهما:(ومستلئم.. الخ) ثم قال

(١) العمدة : ١/١٨٠

(٢) نفسه : ١/١٧٨

(٣) ينظر : العصر العباسى الأول - : ١٩٧، العربية -: ١٠٥-١٠٦

(٤) ينظر : الصحاح والقاموس باب الطاء فصل السين.

:"وأورد ابن برى سمط امرىء القيس:

تـوهمت من هند معالم أطــلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

مرابع من هند عفت ومصــارف يصيح بمعناها صـدى وعــــوازف

وهيجها هوج الرياح العواصــف وكل مســف ثـم آخــــر رادف

بأسحم مـن نــوء السمـاكيـن هطــال"(١)

وقد أثار استطلاع حديث المعاجم الشك فى نفسى؛ فقد ردد صاحب القاموس المسمط الأول بين امرىء القيس وغيره وإن كان لم يحدد هذا الغير، ونقل محقق الصحاح عن الصاغانى أن :"ليـس هـذا من شـعر أحـد ممـن يسـمى بـامرىء القيس أصـلا"(٢) وضاعف هذا الشك قول ابن رشيق فى المسمط الثانى :"وقيل إنها منحولـة" ثـم عـوده ليقول- فى سياق رأيه فيمن يقرض الشعر فى صورة المسمط :"مارأيت حاذقا صنـع شيئا منها ... ماخلا امرأ القيس فـى القصيـدة التـى نسبت إليـه ومأصححهـا لـه"(٣) وحفزنى هذا الشك إلى مراجعة ديوان امرىء القيس فرأيت شـارحه يذكـر المسـمط الأول ويمهد له بقول :" ويروى له هذا المسمط" كما يذكر الثانى بعد أن مهد له بقوله: "ويروى له – أيضا – هذا المسـمط "ولـم يتعـرض لصحـة الروايـة أوعـدم صحتهـا(٤) فطامن موقفه من ثورة الشك عندى ثم زاد من تطامنها أن رأيت فى دراسة مستفيضة لأحد الباحثين عن امرىء القيس المسمط الأول دون كلمة سابقـة لـه أولا حقــة تثيـر حـول نسبته غبار الشك.(٥)

وأيـا مـا كـان الأمـر فـإن كـلا من المـزدوج والمسـمط – وإن امتـدأت حيـاة جرثومتهما إلـى مـاقبل العصـر العباسـى – فإنـه قد رواهمـا بغيثـه، وأمدتهمـا شمسـه بالدفـء وهيأت لهما وللربـاعــى – حـركــة الحياة وأعدت ذلك كلـه لطـور الانبثـاق.

---

(١) ينظر لسان العرب باب السين والميم وما يثلثهما ط دار المعارف

(٢) الصاح : ١١٣٤/٣ هامش رقم (٢)

(٣) العمدة – ابن رشيق : ١٨٢/١

(٤) شرح ديـوان امرىء القيس تـأليف: حسن السندوبى : ١٩٥-١٩٦- ط المكتبـة الثقافيـة ٧ بيروت سنة ١٩٨٢

(٥) ينظر: أمير الشعراء فـى العصـر القديم (امرؤ القيس)- محمـد صـالح سـمك: ٣١٩ ط دار نهضة مصر سنة ١٩٧٤

وإذ وصلنا إلى هذا الحد فى حديثنا عن المسمط نذكر أن ابن رشيق يومىء حديثه عنه إلى أنه ينقسم إلى قسمين رباعى وخماسى، وأن الرباعى منه قليل. نرى ذلك فى قوله:" وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة كما قال أحدهم.(١)

خيال هاج لى شجنا   فبت مكابدا حزنا

عميد القلب مرتهنا   بذكر اللهو والطرب"

ثم ذكر للخماسى نموذجا مسبوقا بأربعة أبيات وقد رواه الزجاجى منسوبا لخالد القناص، وفيه يقول عن دار محبوبته:(٢)

ومانطقت واستعجمت حين كلمت   ومارجعت قولا وما إن ترمرمت

وكان شفائى عندها لوتكلمت   إلى ولو كانت أشارت وسلمت

ولكنها ضنت على بتبيان

وعقب عليه قائلا :"وقد جاء الشاعر بخمسة أقسمة مرة واحدة ولم يعادوها ولو عاودها لم يضره وكذلك لو نقص إلا أن الاعتدال أحسن، والقافية المكررة تسمى عمود القصيدة"(٣) ويبدو من حديث بعض المعاصرين عن المسمط أنه اعتمد علي ابن رشيق اعتمادا كبيرا في المفهوم والتقسيم ، ولم يخرج عنه إلا في الأمثلة.(٤)

غاية الانبثاق:

برزت الظواهر السابقة ممثلة حركة النمو لفروع أيكة التجديد – أو العدول بلغة العصر – فى البنية الشكلية للقصيدة العربية ثم راعنا انفراج تلك الأيكة عن فرع تلفت نضرته الأنظار وتستهوى الأطيار وهو فن الموشح.

وإنما كان لافتا مستهويا لما يكمن فى طبيعته من تعدد الوزن وتنوع القافية ولما يتسم به أكثر أوزانه من قصر وخفة ، وهو بذلك يجمع كل خصائص الجدة فى القصيدة العربية إلى جانب تعدد الوزن ، وبذلك وصلت بنية القريض إلى غاية مانرى أن وراءها غاية.

---

(١) العمدة : ١/١٧٩ – ١٨٠
(٢) نفسه
(٣) نفسه
(٤) ينظر: العصر العباسي الاول – د. شوقي ضيف : ١٩٨ – ١٩٩

لقد انبثق هذا الفرع فى المغرب العربى مستمدا عروقه وغذاءه من المشرق فلما بلغ من النضح مبلغا وردد الأفق صدى أطياره لم يلبث الشرق أن فتن به وتعشقه وسرعان ما أقبل على قثيارته يداعب أوتارها فعزف عليها أعذب الألحان ثم جاوز حد العزف إلى إرساء أصوله وقواعده، وبذا عمق جذوره فى المشرق فصار أكثر نضرة وأحلى جنى.

أما عن انبثاقه فى المغرب واستمداد عروقه وغذائه من المشرق فيكشف عنه صلاح الدين الصفدى نقلا عن على بن سعد الخير محدثا عن استلهام شعراء الأندلس صنيع مهيار الديلمى والحريرى فيما أفرزاه من رباعيات أو مسمطات فيقول:

"وهى قصيدة قائمة على قواف رباعية أو غير رباعية فاستنبط منها أيضا أهل الأندلس ضربا على أوزان مؤتلفة، وألحان مختلفة، وسموها موشحات، وجعلوا ترصيع الكلام وتنسيق الأقسام توشيحا، وكانوا أول من سن هذا الطريق ونهجه وأوضح من رسمه ومنهجه" (١).

على أن الأندلسيين لم ينطلقوا من الرباعيات أو غيرها للمشارقه دون أن يروضوا أقلامهم على صوغ أمثالها، ويشهد لذلك قصيدة ذى الوزارتين أبى الخصال(٢) التى يتشوق فبها إلى قرطبة وقد أفرغها فى نسق المخمسات، وعدتها خمسة وأربعون مخمسا منها(٣):

بدت لهم بالغور والشمل جامع ... بروق بأعلام العذب لوامع

فباحت بأسرار الضمير المدامع ... ورب غرام لم تنله المسامع

أذاع بها من فيضها التصويب

ومؤدي ذلك أن ثمة صلة واشجة بين المسمط والموشح بحيث يتراءي الثاني طورا لصاحبه. ويؤكد هذه الحقيقة قول الدكتور شوقي ضيف: " ومن يقرن الموشحات الي المسمطات العباسية لايشك في أنها تطورت عنها. وتفرعت منها؛ إذ

---

(١) توشيع التوشيح - صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدى.

(٢) و[illegible] فى أوائل ربيع الثانى: ٤٦٥هـ وقتل الثانى عشر من ذى الحجة سنة ٥٤٠هـ ينظر: الإحاطة: ٤١٥/٢ - ٤١٦

(٣) الإحاطة فى أخبار غرناطة - لسان الدين بن الخطيب - ت محمد عبد الله عنان:[illegible]/٢ - ٣٩٧.

تتألف المسمطات من أدوار تنتهي بشطر يتحد في رويه مع مقابلـه فـي جميـع الأدوار علي حين يختلف الروي في شطور كل دور يسبقه ، وكأن كل ما حدث من تطور في الموشحات أنها عددت الشطر الثاني تختم به ادوار المسمطات واتخذت من ذلك أقفـالا متقابلة.(١)

ولاجرم – إذا كـانت الوشيجة قائمـة – أن نـري ذا الوزارتيـن تعبث أصابعـه بقيثارة القريض علـي لحن المخمسـات فـي عصـر ازدهـار الموشحات التي "أخذت شكلها النهائي عن عبادة بن ماء السماء المتوفي سنة ٤٢٢ الهجـرة"(٢) فذلك يعنـى أن المخمسات لاتزال حية فى ضمـائر الأندلسـيين يعـاودهم الحنيـن إليهـا وإن تجاوزوهـا وتذكرهم بها الموشحات تذكير الفرع بأصله.

أما تعشق المشارقة لفن التوشيح وعنايتهم به فقد كان ثمـرة لهجـرة الأندلسـيين ومخالطتهم لهم، وكان هذا الفن–فى منظور مبتدعيه–هو الصـورة المثلـى التى تجلـى بها رونق القريض، وكانت الموشحات–كما يقول ابن دحية:"هى زبدة الشعر وخلاصة جوهره وصفوته، وهى من الفنون التى أعرب بها أهـل المغـرب علـى أهـل المشـرق وظهروا فيها كالشمس المشرقة والضياء المشرق"(٣)

ولعل هذه الرؤية وما ينضح عنها من زهـو إلـى جـانب مـافى الموشـحات مـن روعة الإ يقاع ورقة النغم هى التى حفـزت المشـارقة وجعلتهـم يخفـون إلـى الضـرب على قيثارتها فأتوا من ذلك بما يأسر القلب ويخلب اللب.

وقد عرفت مصر هذا الفـن بعـد أن شـارف النضـح، وكـان ذلـك–كمـا يقـول الدكتـور إحسان–"فى دور مبكر نقله إليهاالمهاجرون الأندلسـيون وأقـدم نماذجـه التـى وصلتـنـا ربما يرجع إلى النصف الثانى من القرن السادس، ولكنه عند أواخر هذا القرن كان قد شاع – فيما أقدر – شيوعا كبيرا"(٤) ومثل هذا الشيوع الكبير لايكون لـجـرد مخالطـة المشارقة لمهاجرى الأندلس، وإنما يكون لتجاوب الطبيعـة الشـاعرة ولطيـف نغمـه

(١) فصول فى الشعر ونقده : ١٦٥
(٢) نفسه : ٤٣
(٣) المطرب–٢٠٤– نقلاعن تاريخ النقد الأدبى عند العرب:٥٨٠– ط الأولى سنه ١٣٩٤– ١٩٤٧
(٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٥٨٠

وسحر إيقاعه بما لها من رقة الحس ورهف الشعور. على أن من شعراء مصر – في إطار أفق الشرق – من لم يسحره العزف علي قيثارة الموشحات عما يتراءى في بنيتها من سمات. بل تنبه إليها فاستقي منها أصولها وقواعدها التي لم تلمحها عين ولم يتنبه لها فكر. وهو ابن سناء الملك الذي حذق هذا الفن فضرب علي أوتاره بجرأة تمثلت في جهتين: التجديد في خرجته، واستنباط قواعده وعن الثانية يحدثنا الدكتور إحسان فيقول : "أما الوحهة الثانية – وهنا تتميز روح الناقد – فهي إقدامه علي استخراج قواعد للموشح وذلك أمر لم يقدم عليه الأندلسيون أنفسهم ولست أشير هنا وحسب إلي القواعد التي رسمها لشكل الموشح وتألفه من أقفال وأغصان وعدد أجزاء كل بيت إلي غير ذلك من شئون يدركها من يقارن نماذج مختلفة من الموشحات فتلك دراسة علمية تجئ صائبة أو مخطئة بمقدار ما لدى الدراس من شواهد، ولكني أشير أيضا إلى التفننات المختلفة في طبيعة الموشح وما حديثه عن الخرجة الا من هذا القبيل"(١)

وليس استنباط القواعد بالأمر الهين، وإلا لو كانت كذلك لوصل اليها المعجبون بفنهم الذي يرونه زبدة الشعر وخلاصة جوهره. ونري أن السبق اليها، والتفننات في طبيعة الموشح يدلان. بما لايبقي معه للشك أثر علي أن المشارقة فتنوا بهذا الفن وتعشقوه فصار أورف ظلا، وأبسق فرعا وأحلى جنى.

سر هذه الغاية :

ولعلنا نكون على ذكر مما ألمعنا إليه– فيما سلف– من احتياز الموشح لسمات التجديد في البنية الشكلية التي ظفر بها القريض العربى فى رحلة تطوره من خفة الوزن وقصره وتعدده وتنوع القافية، وجماع هذه السمات هو مكمن السر فى هذه الغاية التي نحسب أن ليس وراءها غاية. وهنا يجدر بنا أن نسوق أمثلة تكشف عن هذه السمات.

– ولعلنا نلحظ خفة الوزن في موشحة ابن الفضل التي يقول فيها (٢)

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٥٨٥

(٢) المغرب فى حلى المغرب – ابن سعيد المغربى – ت د.شوقى ضيف دار المعارف : ٢/ ٢٨٨– ٢٨٩– ط ثانيه

ألاهل إلى ما تقضى سبيل فيشفى الغليل وتوسى الكلوم

رعى الله أهل الهوى واللوى

ولاراع بالبين أهل الهوى

فوالله ماالموت إلا النوى

عرفت النوى بتوالى الجوى

ومما تخلل جسمى النحيل لقد كدت أنكر حشر الجسوم

فواحسرتا لزمان مضى

عشية بان الهوى وانقضى

وأفردت بالرغم لابالرضا

وبت على جمرات الغضا

أعانق بالفكر تلك الطول وألثم بالوهم تلك الرسوم

والموشحة- بلا ريب- رقيقة عذبة الإيقاع خفيفة الوزن ناغمة طروب يوشك قارئها أن يتمايل مع ترديد شطورها فى مثل خدر الثمل.

- ولعلنا كذلك نلحظ قصر الوزن وخفتة في قول عبد الملك بن زهر :(١)

لأتبعن الهوى إلى أقاصيه

حتى يقول فريق رقت حواشيه

ماعيل مصطبرى لولاك يايحيى

أموت بالنظر وتارة أحيا

ماشئت من خبر يا بدع فى الأشيا

حيث يقاسى النوى فيما يقاسيه

يفيض وادى العقيق على مآقيه

من لى بوجه جمع محاسن الصور

يغنى إذا ما طلع عن مطلع القمر

ومبسم ام يدع صبرا لمصطبر

فإن فى تلك الموشحة من خفة الوزن وقصره ما يدركه من ملك ذروا من ذوق

---

(١) نفسه : ١/٢٧٠ ٢٧٥ - ٢٧٦

الشعر أو الانفعال بما ينبعث منه من إيقاع سيما وقد ضاعفت منه المزاوجة بين الأقفال والأبيات.(١) فمن ملك مثل هذا الذوق سينفعل بلا ريب بنغمها المطرب ويجدله أثر السحر فى نفسه.

وعن قصر الوزن وخفته وما يشيعه فى الموشحة من نغم موسيقى آسر وما يمثله من مفارقة بينها وبين القصيدة الموروثة يقول الدكتور شوقى ضيف:"فالشئ الذى يفرق بينهما حقا هو الصياغة والإيقاع ولا نقصد المزواجة فى الموشحة بين الأقفال والغصون فحسب بل نقصد ما خلفته الموسيقى ونغماتها فى الموشحة من آثار تلمس لمسا. وإذا أخذنا نحلل عناصر هذا الجمال وجدنا أول عنصر فيه قصر الشطور. فالشطور لاتطول علي نحو ماتطول في القصيدة التقليدية بل تقصر حتى لتصبح أحيانا كلمة واحدة أوكلمتين تحملاننا علي أجنحتهما إلى حيث لم نكن نقدر أن نبلغ من الجو الموسيقى الزاخر بالألحان والانغام"(٢)

على أن قصر الشطور لم يجر على وتيرة واحدة.فهى تبدو متساوية فى الأقفال والأبيات فى بعض الصور،ومختلفة فيهما فى بعضها، ومتساوية الأبيات مختلفة الأقفال فى بعض ثالث ولهذا البعض صورتان:يطول فى إحداهما الشطر الأول ويقصر الثانى والثانية على العكس منها.

ومن النمط الأول قول أبى جعفر الأعمى التطيلى:(٣)

---

(١) القفل: هو أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل منها متفقا مع بقيتها فى الوزن والتقفية كما نراه فيما رويه الميم فى النموذج الأول وفيما رويه الهاء فى النموذج الثانى. والبيت عبارة عن أجزاء - مفردة أومركبة - يلزم موافقته لبقية أبيات الموشحة فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها بل يحسن فى كل بيت مخالفته لقوافى البيت الآخر، ومثاله ماتراه فيما رويه الألف المقصورة المسبوقة بالواو فى البيت الأول، والبقية بالضاد فى البيت الثانى من النموذج الأول. ومثاله أيضا ماتراه فيما رويه الألف المقصورة المسبوقة بالياء فى البيت الأول، وفيما رويه الراء فى البيت الثانى من النموذج الثانى. ومن تعريف البيت والتمثيل له يتبين مخالفته للبيت فى القصيدة الموروثة.

(٢) فصول فى الشعر ونقده: ١٦٧

(٣) المغرب في حلي المغرب : ٢/٤٥٣- ٤٥٤

ضاحك عن جمــان سـافر عــن بـــدر
ضاق عنه الزمــان وحــواه صـــدرى
آه ممـــا أجــد شفنــى ما أجــد
قام بـــى وقعــد باطـش متـــئد
كلمـــا قلت قـــد قال لى أيـن قـد؟
وانثنى غصن بـــان ذا فنـن نـضــــر
لا عبتـه يـــــدان للصبا و القطـــــر

ومن النمط الثانى قول ابن نزار:(١)

اشرب على نغمة المثـانى ثــان
ولا تكن فى هوى الغوانى و ا ن
وقل لمن لام فــى معــان عــا ن
ماذا من الحسن فى بــرود ر و د
يهيـج وجـدى إذا الأنـــام نامـوا
قــوم إذا عسعس الظـــلام لامـوا
ومــا بـــه هــام مستهـــام هامـوا
فقــل لعيـن بــلا هجـــود جودى

*****

ويمثل الصورة الأولى من النمط الثالث موشحة ابن هرودس التى يقول فيها (٢):

ياليلـة الوصـل والسعـود بـاللــه عـــــودى
كم بت فى ليلة التمنــــى
لا أعرف الهجر والتجنى
ألثم ثغر المنى وأجـــنـى
من فوق رمانتى نهـود وردا لـــــخــــدود

---

(١) المغرب فى حلى المغرب : ٢/١٤٧- وتنسب هذه الموشحة لابن حزمون
(٢) نفسه : ٢/ ٢١٥

ويمثل الصورة الثانية منه موشحة أبى بكر بن مالك السرقطى التى يقول مطلعها[١]:

مــــاذا حملــوا فؤاد الشجى يوم ودعــــوا
مالــى بالنوى يــد تسبـــتطـــاع
ونار الجـوى يـــذكيها الــــوداع
وسر الهوى بــدمـــــوعى ذاع
بــــالحب تهمل عيــون وتلتـاع أضلــع

فمن يمر بنظره مرورا عجلا يتكشف لـه ما تراءى لنا مـن التسـاوى أو الاختلاف فى الشطور مع وجود القصر فى الأنماط الثلاثة.

وهذا القصر – مصحوبا بعذوبة الألفاظ – يمثل محور الارتكاز فـى السمات الفارقة بين الموشحة والقصيدة الموروثة فى منظور الدكتور شوقى ضيـف. وهـذا مـا يطالعنا به قوله محدثا عن صلة نظام الموشـحة بالغنـاء، فهـو :"نظـام لـم ينفصـل عـن الغناء بل لقد تخلق بين ألحانه وأنغامه، وهذا هو السر فى أن ما سقط فيـه مـن اطـراد الإيقاع المألوف فى القصيدة تلافاه على الرغم مـن تـنوع الأوزان فيـه والقوافـى؛ إذ أحكمت إيقاعا ته ونغماته إحكاما جعلها تفوق – فى نماذجه الجيدة – نغمـات القصيـدة وإيقاعاتها المرددة. وكل من يقرأ هذه النماذج يسـتطيع أن يلاحـظ روعتهـا الموسـيقية فى جانبين هما: مادة الألفاظ، وتركيبها الموسيقى. أما مادة الألفاظ فإنهـا اختـيرت مـن الينابيع العذبة الحلوة للغتنـا... وأما من حيث التركيب الموسيقى فإنها كثيرا مـا تتـألف من شطور قصيرة تجعلها تتدفق بأرق النغمات وأصفاها. وحقـا تتنـوع القوافـى ولكـن هذا القصر... يجعـل الموشـحة كأنهـا بحـر مـن الإيقاعـات والأنغـام تغرق الأذن فـى خضمه".[٢]

ففى هذا القول إلماع إلى تقاصر دور التـنوع فى الوزن والقافيـة عـن قصـر الشـطور وما يثمره من الوحدة العضوية.

ويبدو أن هذا التقاصر شغله عن الإلمام بهما كمـا شـغله عـن رصـد المفارفـة بيـن مـا

---

(١) المغرب فى حلى المغرب : ٢/٤٤٦
(٢) فصول فى الشعر ونقده : ٤٤-٤٥

تتساوى شطوره فى الأقفال والأبيات، وما تختلف فيه تلك الشطور ومن ثم رأيناه يسترسل فى الحديث عما يثمره القصر من تلك الوحدة فيسوق مقطعا من موشحة ابن نزار- وفيها يقصر الشطر الثانى عن سابقه ويتولد عنه- ويرى فيه وحدة عضوية نامية ولحنا موسيقيا آسرا والمقطع المذكور يتمثل فى الدوريين الأول والثالث(١)- وقد ذكرنا الأول والثانى من قبل - وفى الثالث يقول ابن نزار:

أفنيت فى الرونق الصقيل قيلى

ياربة المنظر الجميل ميلى

فإنما أنت والرسول سولى

رأيت فى وجهك السعيد عيدى

وقد عقب على هذا المقطع قائلا :"وتمضى الموشحة فى هذه الصورة التى قصر فيها ابن نزار الشطر الثانى حتى أصبح كلمة واحدة، وليس هذا فحسب فإنه ولده من نهاية الشطر السابق له تولدا يدخل فى تكونيه وتركيبه وتشكيله؛ إذ يتخلق منه خلقا سويا وكأننا بإزاء بنية عضوية نامية يتركب ويتألف بعضها من بعض دون أى عوج أو انحراف بل فى تناسب وتناسق عجيب، وبجانب هذا التناسق الظاهرى تناسق خفى مصدره الدقة فى انتخاب الألفاظ بحيث تحمل كل ما يمكن من الأسرار اللحنية والدقائق الصوتية وهى دقائق وأسرار ترد إلى ما فى الألفاظ من نعومة وعذوبة ونقاء وصفاء".(٢)

وظاهر من هذا التعقيب أن الدكتور شوقى يرى أن الأسرار اللحنية نابعة من المفارقة بين الشطرين فى الطول وتولد الثانى عن الأول وما نشأ عن ذلك من بنية عضوية نامية فى تناسب وتناسق مضافا إليه التناسب الخفى النابع من دقة انتخاب الألفاظ. ولايخالجنا شك فى انتخاب الألفاظ وما له من أثر فى اللحن لكن الذى نتساءل عن أثره هو المفارقة بين الشطرين فى الطول سواء أكانت على نسق موشحة ابن نزار هذه أو على نسق غيره مما أوردناه: ألا تغض منه تلك المفارقه؟

---

(١) تراجع الموشحة فى المغرب لابن سعيد : ٤٧/٢ أو تنسب لابن حزمون

(٢) فصول فى الشعر ونقده : ١٧٠

لقد دفعنا إلي هذا التساؤل مارأيناه من تقريره لأثر تساوي الشطور القصيرة فى موشحة عبادة القزاز التي يقول مطلعها:

بأبى ظبي حمـــى　　تكنفه أسد غيل

مذهبى رشف لمى　　قرقفة سلســـبيل

يستبى قلبى بمـــا　　يعطفه إذ يميل

إذ أورد هذا المطلع ثم أتبعه بقوله :"وواضح ما في القطعة من حسن تخير اللفظ، وكمال تجزئة الوزن، وخفته، والملاءمة الصوتية بين كل شطر قصير وقرينه مما يجعلها تلذ الآذان حين تصغى إليها بل تلذ القلوب والأفئدة".(١)

ونحسب أن ماقاله الدكتور شوقى ضيف في التساوى أو الاختلاف لايعدو أن يكون تذوقا لحظيا يتأثر بالحال التي يتحدث فيها عما بين يديه. وهو هنا – فيما أفرزه تذوقه من تقدير – علي صواب. غيرأن صوابه ليس مرجعه التساوى بين الشطور أو اختلاف لاحقها عن سابقها بل المرجع هو إحكام بنية الموشحة إحكاما لاتجد الأذن معه نشازا فى النغم.

ويؤيد وجهتنا هذه ماقاله هو نفسه في موشحة ابن هرودس التي أوردنا مطلعها في النمط الثالث :"وليس من شك في أن ابن هرودس تكلف كثيرا من الجهد والعناء والمشقة حتى استطاع أن يحمل موشحته هذا الجمال الموسيقى الصافي الذي يستهوى النفوس والقلوب، وهو جمال يرد إلي تقصير الشطور وإلي تداخل بعضها فى بعض كأنما يحتضن كل شطر تاليه في حنان الي صدره"(٢) فإن القصر هنا ليس على حد التساوي كما هو النمط الأول، ولاتولد فيه الشطر الثاني عن الأول كما في النمط الثاني والتداخل الذي تراءى له هنا أمر يصدق على أغلب صور الموشحات طالت شطورها أو قصرت، تساوت أو اختلفت. والغاية التى نتوجه إليها هي أن القصر ليس أبرز ملامح المفارقة بين موروث القريض وبين مستحدث الموشح وإنما هو واحد من ملامح متعددة.

(١) فصول فى الشعر ونقده : ٤٥

(٢) نفسه : ١٦٨

- وفى رحلتنا مع الموشحة لن تطول وقفتنا عند التنوع فى القافية؛ فالتنوع فيها لايحتاج إلى بيان بحيث يتسنى لنا أن نقول بصدده: أفصح الصبح لذى عينين؛ فالنظرة العجلى فى أية صورة منها تكشف عن التنوع فى أبياتها وإن كانت أقفالها موحدة الروى وكأنما هو سلك يمنع أبياتها أن تتبدد او إطار يتيح لها مزاجامن التوحد والتعدد. وقد أدرك سلفنا من النقاد أثر هذا الإطار والمزاج الذى ينشأ عنه فلما لم يجدوه محيطا ببعض صورها حين تبدأ الموشحة بغير قفل - أسموا هذا البعض (أقرع) بينما أسمو الآخر تاما.(١)
- أما تنوع الوزن فهو مخاضة عميقة يتطلب اجتيازها كثيرا من العناء والجهد لما يقتضيه من دراسة قائمة على الاستقراء والتقصى يتبين منها ماجمع بين وزنين فأكثر كما يتبين ماجرى على الأوزان الموروثة وماخرج عنها والتوجه إلى مثل هذه الدراسة يخرج بنا عن القصد غير أننا سنعرض بعض الرؤى وننعم النظر فيها لعلها تصل بنا إلى الغاية أو تدنينا منها.

على أنه ينبغى أن يعلم أن أغلب مشقة الاستقراء كائن فيما يرى خروجه على موروث الأوزان ، وهو الذى سنعرض لرؤى الباحثين فيه، وأن مايجمع أكثر من وزن ليس بهذه الدرجة وسنقتصر فى تناوله على ذكر مثال يرمز إلى هذا المنحى، والثانى - وهو مايجمع أكثر من وزن - يتراءى لنا فى قول ابن عربى:

كل شيء بقضـــــاء وقدر   هكذا المعلوم
والذى يقضى به حكم النظـــر   سره المكتوم

* * * *

الصبر أولى من اجل الظـــفر   وأنه موهوم
فاشرب رحيقا عند وقت السحر   مزاجه تسنيم

* * * *

فهذان قفلان أولهما من (مطور) الرمل وزنه:

فاعلاتن - فعلن   فاعلاتن - فاع

وثانيهما من (مطور) السريع وزنه:

---

(١) ينظر : الموشحات الأندلسية : ٢٥- ٢٧

مستفعلن – مستفعلن   مستفعلن – فعولن

ولكل منهما بيت يجرى على وزنه.(١)

والأول – وهو مايرى خروجه على موروث الأوزان – فنرى فيه وجهتين:

– تذهب أولاهما إلى أن ليس ثمة خروج على موروث الأوزان وما أوهم أنه خارج عنها فهو جار فى واقع أمره على ماأهمل منها. وتطالعنا هذه الوجهة فى تناول الدكتور شوقى ضيف لمقولة ابن بسام التى يقرر فيها :"أن الموشحات بدأت فى عهد الأمير عبد الله محمد المروانى على الأعاريض المهملة وأن الأندلسيين كانوا يبنونها على اللفظ العامى والعجمى ويجعلونه خاتمة"(٢) إذ تبدوله هذه المقولة فى حاجة إلى تمحيص ففيما يتصل بالمركز العامى أو الأعجمى يرد ماتوهمه عبارة ابن بسام من تأثر الموشحة بالأشعار الشعبية الأندلسية (يعنى الأسبانية الأصل) ويثبت أنها تطورت عن المسمطات العباسية ويعزو ظهور اللفظ العامى أو الأعجمى إلى رغبة الوشاحين فى تهجين طائفة من موشحاتهم تهجينا محليا وهذه الطائفة – عند المقارنه بغيرها – تبدو ضئيلة.

وفيما يتصل بصوغها على الأعاريض المهملة يقول :"أماذكره ابن بسام من أن الموشحة تجرى على الأعاريض المهملة فإن ذلك يصدق على طائفة منها ووراءها طائفة تفوقها كثرة تجرى على أوزان الخليل".(٣)

ويوغل الدكتور شوقى فى هذه المسألة لينفى أن هذه الأعاريض انفرد باستحداثها الأندليسون ويثبت أن الخليل تنبه إليها ومهد للشعراء النسج على منوالها فيذكر :"أنه هو الذى فتح للشعراء الأبواب على البحور والأوزان المهملة وكأنه هو الذى ألهم بعض الوشاحين الأندلسيين أن يضيفوا أوتارا جديدة لقيثارة الشعر الموروثة".(٤)

---

(١) عروض الشعر العربى – د. أمين عبد الله سالم: ٢٥٤-٢٥٥ ط اولى سنة ١٩٨٥

(٢) فصول فى الشعر ونقده : ٤٣

(٣) فصول فى الشعر ونقده : ٤٤

(٤) نفسه. وقد ذكر أن فكرة التباديل والتوافيق فى العلوم الرياضية ألهمت الخليل أن يضع كل تفعيلة أو تفعليلتين فى دائرة .. واتخذ لذلك خمس دوائر خرج له منها الأوزان الخمسة عشر التى استعملها العرب وأوزان أخرى مهملة لم يستعملوها وبذلك فتح الباب أمام العباسيين ومن تلاهم ليستخدموا أوزانا جديدة وينظر: فصول فى الشعر ونقده: ٤١، ٤٢

مؤدى هذا أنه إذا كان بعض الوشحات قد وقع على أوتار جديدة فإن هاتيك الأوتار مستلهمة من دوائر الخليل.

وتطالعنا الوجهة الثانية فى دراسة للدكتور أمين سالم رصد فيها أوزان الموشحات وبلورها فى نوعين: أحدهما جار على أوزان العرب، وثانيهما خارج عنها وفى ثنايا هذا الرصد قرر أن ثانيهما أكثر من أولهما وجودا وهى رؤية تسير فى خط معاكس لرؤية الدكتور شوقى ضيف.

والشاعر المفلق يستند فى رؤيته إلى مقولة لابن سناء الملك تقرر أن ماجرى على أوزانهم من النسيج المرذول، وهو بالمخمسات أشبه ولايفعله إلا الضعاف من الشعراء، ويشد أزرها بمقولة لجرتباوم تقضى بأن التنويع فى الوزن يفوق الحصر(١) وفى هذا القضاء إشارة لالبس معها إلى أن الموشحة توقع على أوتار خارجة عما تعارف عليه أنغام الشعر العربى.

ويمتد حديث الدكتور أمين سالم فيورد أمثلة لما جرى على أوزانهم ويذكر نماذج لأوزان المتقارب، والرمل، والمديد، والمجتث والخفيف، ومخلع البسيط ويعقب ذلك بقوله :"وورود الموشح على الأوزان المعروفة قليل".(٢) وهو إلى هذا المدى من حديثه مطرد الخطو فى الاتجاه الذى آثره.

غير أننا- فى متابعتنا لحديثه- ألفيناه ينعطف عن وجهته السالفة تطبيقا وتنظيرا، ويأتى تنظيره عقب تطبيقه كأنه نتيجة له، ولن نورد من تطبيقه ماجرت فيه الموشحة على موروث أوزانهم؛ فقد أوردنا منه سلفا نموذجا لما اشترك فيه وزنان ولكنا نسوق هنا نموذجا لما اعتبره خارجا عن هذه الأوزان ونصب أعيننا أنه مهد له بقوله :"إنه الغالب الشائع" مستهديا با بن سناء الملك الذى حاول أن يضع له عروضا فعز عليه ذلك لخروجه عن الحصر.(٣)

والنموذج الذى اخترناه هو قول ابن رافع:

---

(١) عروض الشعر العربى : ٢٥٠ – ٢٥١

(٢) نفسه : ٢٥٤

(٣) نفسه : ٢٥٥ وينظر هامش رقم ٣

فـــآه ياحمامات الأيـك   أى غضــب
قد عود التثنى عطفيك   بين القضب

لاأشتكـــــــيك إلا إليك   فمـــا ذنبـى
إلا انسكاب دمعى عليك   حبى حسبى

فهذه ثلاثة أقفال من موشحة ابن رافع وأوزانها كما يلى:

مستفعلن/فعولن/مفعول   فعلن/فعلن
مستفعلن/فعولن/فعـول   فاعلن/فعلن

متفعلن/فعولن/مفعـول   فـاعـلاتـــن
مستفعلن/فعولن/مفعـول   فعلن/فعلن

مستفعلن/فعولن/فعـول   مفـــاعيلن
مستفعلن/فعولن/فعـول   فعلن/فعلن

وقد علق على هذا النموذج قائلا :"ومثل هذه الصورة لاينتظمها بحـر معروف إلا إذا اعتبرناها تحويرات بحر الرجز غير أنه لايطرد معها هذا الحكم".(١)

وقد ضم التطبيق نماذج يمكـن أن تكـون تحويـرات لبحـر المنسـرح، والمجتـث ومجزوء الرمل، والرجز.(٢)

والسؤال الذى يفرض نفسـه هنـا هـو : وإذا أمكـن اعتبارهـا تحويـرات لهـذه البحور فلم كـان القـول بخروجهـا عـن الأوزان المعروفـة مـادامت الزحافـات والعلـل تحويرات لهذه الأوزان؟.

وينتهى الدكتور أمين من التطبيق ليضع التنظير الذى ذكرنا وهـو يقـول :"ومـا قد يسمح به بعد. أن فن التوشيح فى خروجه علـــى العروض التقليدى كان مرتبطا به

---

(١) عروض الشعر العربى : ٢٥٦-٢٥٧
(٢) نفسه : ٢٥٦-٢٦٠

بسبب فأفاد الوشاحون من نظرية الأصول فى دوائر الخليل ومن الزحافات والعلل، والشطر، والنهك، والأبحر المعتمدة والمهملة فولدوا منها أوزانا وألونا جديدة فتكونت هذه الثروة العروضية الضخمة التى أمكنها مواكبة العصر ومقتضياته الغنائية والموسيقية،وليس أدل على الصلة الوثيقة بين عروض التوشيح والعروض العربى من أن الموشحات الأندلسية المختومة بخرجات أعجمية أو عامية لم تنظم على أوزان الشعر الأسبانى، وإنما نظمت على أوزان عربية أو على أوزان مولدة من العروض العربى شأن الموشحات المختومة بخرجات عربية"(١)

ولا يسعنى بعد الوقوف على هذا التنظير إلا أن أتساءل : أليس هذا انعطافا عن الاتجاه الذى يصرح به صدر حديثه ؟ وإذا كانت الصلة بين عروض الموشحات والعروض العربى وثيقة طبقا للدليل المذكور فلم الوصف بالخروج عن الأوزان؟ ألم يكن الأوفق أن يقال: إن عروض الموشحات نوعان: جار على أصل الأوزان المعروفة، ومستنبط منها؟ وبذلك تتوحد الرؤى ولاتتعدد، وتتلاقى ولاتتعارض؟

العدول الشارد:

تحدثنا فيما سلف عن غاية الانبثاق، ونعنى به الموشحة بسماتها التى عرفناها وإنما اعتبرناها كذلك لكمال موسيقاها وهى بهذه السمات تمثل – فى منظورنا – عدولا قاصدا فى البنية الشكلية للقصيدة.

وفى هذه الرؤية إيماء إلى أن العدول عنها أو عن النسق الذى انبثقت عنه إلى الأنساق الأخرى مما سمى بالشعر الحر (شعر التفعيلة) أو الشعر المنثور(٢) ليس إلا عدولا شاردا وإنما وسم بالشرود لأنه لايعتمد على رؤية سديدة تستمد منطلقاتها من نفس صافية بل يعتمد على طبع ملتاث رنق جوهره عجز عن التحليق إلى أفق

---

(١) عروض الشعر العربى : ٢٦١ – ٢٦٢

(٢) يعرفون الشعر الحر بأنه: شعر يحافظ على شكل من الأشكال الموسيقية المكرر، والشعر المنثور بأنه شعر خلا من أى شكل من أشكال الوزن المكرر معتمدا على نوع من الإيقاع النغمى الداخلى وعلى التنويع فى هذا الإيقاع على حسب الجملة الشعرية . ينظر لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية د. السعيد الورقى : ٢٢١ ط ثانية دار المعارف سنة ١٩٨٣

ذلك الكمال، أو تقليد غير بصير لنمط من الإبداع فى الشعر الغربـى، أو تعلل ببيان المقدرة على إظهار التجربة على هذا النسق أوذاك مثل قدرتهم علـى إظهارها علـى النسق الموروث.

أما العاجزون فـلا شأن لنـا معهم وإن كـانوا كثرة تتوارى وراء التفلت مما أسموه بالجمود أو بالقيود، وأما التقليد فلا بد أن يكون غير بصير؛ لأنه لايكون إلا من نفس مدخولة أو غير واعية تنبهر بالأجنبى وان لم يكن ممتـازا. ولانستطيع فى هذا السياق – أن نذهب إلى أن مجرد الاطلاع على أدب الغرب هو الذى حفز إلـى هذا العدول؛ فهناك من عمالقة هذا الأدب من لم ينحدر إلى تلك الهوة التى سـقط فيها من وضعتهم تصاريف الزمن المكذوب فى ساحة الإبداع الشعرى.

تتأكد لدينا هذه الحقيقة من الحـوار الـذى دار بين "وردزورث" و "كولـودج" – وهما من أبرز الشـعراء النقـاد فـى الآداب الغربيـة وزعيمـا المذهـب الرومانسـى فـى الشعر الانجليزى[١]– حول تأثير الوزن واللغة فـى التجربـة الشـعرية، فهمـا لايغفـلان شأن الوزن والقافية ولايريان فيهما مايدعو إلى اطراحهما أو التخفف مـن قيدهمـا بـل يختلفان فى المـدى الـذى يصـل إليـه تأثيرهمـا مقارنـا بتـأثير اللغـة. فعلـى حيـن يـرى "وردزورث" أن لغة الشعر لاتختلف عن لغة النثر، وأن الفارق بين الفنيـن يكمـن فـى الوزن والقافية يرى "كولودج" أن دورهما ثانوى وأن الفارق فى اللغة.

ولكى يؤكد "كولردج" رؤيته ذهب إلى أن الوزن فى الإبداع الشعرى ثمرة تفاعل بيـن التأثير الوجدانى والضبط الإرادى، وهذا التفاعل يستلزم استخداما للغة بديعـة الصـور محركة للذهن أكثر مما تستلزمه حالة أخرى لم يجتمع فيها هذان العنصـران. فتـأثير الوزن يمثل فى أنه :"يميل إلى الحيوية والحساسية فى الانتباه والمشـاعر العامـة وهـو إنما يحدث هذا الأثر بما يهيج – ثم يشبع– من انفعال الاستغراب، وبما يتابع من هذه الإثارة من ناحية والإشباع من ناحية أخرى فى نوبات صغـيرة لايكـاد الشـعور يفطـن لها فى لحظة مـن اللحظات، ولكن تأثيرها المـجتمع يصبـح كبيـرا ومثلها مثل جرعات

---

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده – د. محمـد خلـف اللـه : ٤٩– ط لجنـة التـأليف والترجمة والنشر سنة : ١٣٦٦هـ – ١٩٤٧م

من الشراب خلال محادثة جادة – تؤثر تأثيرا كبيرا وإن كانت غير ملاحظة – ومتى عملت هذه عملها كان لابد من تقديم الطعام الصالح والمادة المناسبة للانتباه والأحاسيس المثارة وإلا تمخضت الحالة عن برم وامتعاض".(١)

وحين يصر "وردزورث" فى كتاباته على أن قيمة الوزن قائمة على المقدرة التى يؤثر بها خلال اتحاده مع عناصر الشعر المختلفة لايسأل "كولردج عن العناصر التى يقل بها تأثيره بل يمضى ليضرب له مثلا يترجم قيمته – كما يراها – فيقول :"إنما مثل الوزن فى الأغراض الشعرية مثل الخميرة ... ليس لها من نفسها كبير قيمة، ولالطعمها كبير لذة ولكنها تهب حيوية وروحا للمسائل التى تمزج معه مزجا مناسبا".(٢)

– وبالنظرة العجلى فى رؤية كل من الشاعرين الناقدين الكبيرين نرى أن كلامنهما لاينكر اثر الوزن فى التجربة الأبية – التى يسميها كولردج بالأغراض الشعرية – ولكن المفارقة بينهما ماثلة فى الدور الذى لكل من الوزن، واللغة:

فالوزن عند "وردزورث" يلعب الدور الأكبر حتى إن لغة الشعر –فى منظوره– لاتختلف عن لغة النثر؛ فقد نرى فى النثر عبارة شعرية تصلح فى النظم، كما نرى فى النظم عبارة إذا وضعت فى النثر لاتبدو نشازا(٣) ومن ثم فهو:"يتحاشى القاموس الشعرى؛ لأنه– وفق منظوره–لاضابط له..أما الوزن والقافية فانهما يجيئان طبيعة واختيارا ولهما مناهج مقررة موحدة لامجال فيهما للخروج على المرسوم".(٤)

واللغة عند "كولردج" هى التى تلعب الدور الأكبر، وإلا فلن يكون للشعر قابلية ومن ثم فان النفس تلفظه، والطبع يأباه؛ فالوضع الصحيح هو "أن الشاعر إنما يلجأ إلى النظم لأنه سيستعمل لغة تختلف من لغة النثر، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفا مهما كانت طرافة الفكرة التى يستمدها العقل الفلسفى من حوادثها أو معانيها. إن من يقلب الموضوع على وجوهه يجد الوزن هو الصورة

---

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ٦٨

(٢) نفسه : ٦٩

(٣) نفسه : ٦٧

(٤) نفسه : ٧٠

الطبيعية للشعر، ويجد الشعر من غير وزن أبتر ناقصا".(١)

وأياما كان الأمر فإن أيا من الشاعرين الناقدين زعيمى المذهب الرومانسى لم يتمرد على الوزن، ولاعلى القافية. فأين هذا من قول السيدة نازك الملائكة- إحدى رواد الشعر الحر فى موسيقى الشعر العربى :"ألم تصدأ لطول مالامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى مجتها؟ من قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولالون. لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد. والأوزان هى هى، والقوافى هى هى. وتكاد المعانى تكون هى هى".(٢)

ونازك الملائكة – حين تقول هذا القول – إنما تعزف على الوتر المهترىء الذى عزف عليه من قبل ميخائيل نغمية المفتون بـ "والتر ويتمان" الذى نسج على منواله من أسماهم نعيمة "شعراءنا" خلال الدعوة إلى الاقتداء به إذ يقول :"سواء وافقنا والت ويتمان وأتباعه أم لافلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان".(٣)

لقد بات الخروج على الوزن العربى والقافية العربية أمرا محتوما لامجال فيه للمناقشة – أو المداخلة كما يتفيهقون – سواء جارينا ويتمان أم لم نجاره.

وهنا يحلو لنا أن نتساءل: متى تحقق المجاراة لويتمان ومتى لاتحقق؟ أئذا أخلينا شعرنا من قيود الحديد الماثلة فى القافية – فى زعمه – أم إذا أخليناه من الوزن والقافية معا؟؟

فى سياق حديثه عن الشعر الحر يقول أمين الريحانى – وهو الجد الأعلى له فى عالمنا العربى(٤) –:"ويدعى هذا النوع من الشعر الجديد vers Libres بالإفرنسية ويدعى Free verse بالانجليزية. أى الشعر الحر أو بالحرى :المطلق وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج. وبالأخص عند الأمريكيين

---

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ٦٩

(٢) شظايا ورماد- المقدمة : ٧ ط دار العودة بيروت سنة ١٩٧١

(٣) الغربال – ميخائيل نعيمة : ٧٠ ط دار المعرف ١٩٢٣

(٤) هذا الشعر الحديث – د. عمر فروخ : ٩٩، ١٠٤

والإنجليز. إن ملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنجليزى من قيود القافية ووالت ويتمان أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية، والأبحر الغربية غير أن لهذا الشعر وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة".(١)

ما الذى يريده نعيمة من شعرائنا: أيريدهم على نهج ويتمان أم يكتفى بأن يكونوا على نهج ملتن وشكسبير؟

إن الانطلاق من القافية فى شعرنا العربى وجدت جرثومته فى عصر بنى أمية ثم شرعت ملامحه فى التخلق إبان العصر العباسى لائحة فى المزدوج والرباعيات والمسمطات ثم بلغ أوج انبثاقه فى الموشحات التى حوت إلى جانب التنوع فى القافية الأوزان المتعددة كما سبق أن عرفنا - فما الجديد الذى يطمح إليه الريحانى ونعيمة ومن لف لفهما من شعراء المهجر؟

إن الذى يطمحون إليه هو ماله وزن جديد مخصوص - كما يقول الريحانى - وهو شعر التفعيلة أو المنثور الخالص من شوب العروض غير أنهم لايريدون التصريح بذلك فى تلك الآونة الباكرة من دعوتهم مكتفين بخلخلة الأرض عن جذور الشجرة لتتكفل الأجيال القادمة باقتلاعها لاسيما وقد مهدوا لهم الطريق(٢)، ولا أدل على ذلك من أنهم - رغم ما نادوا به وما مهدوا- وقعوا أعذب ألحانهم على القيثارة العربية بأوتارها الأصيلة وسنورد منها لحنا أو نغما من لحن فى سياق حديثنا عما أسموه الجملة الشعرية مما يرينا وجه الصواب صافيا فى قول بعض الباحثين - وهو يكشف عوار مقولة نعيمة السابق- :"وهو نفسه لم يستطع التحرر المطلق من هذه القيود الحديدية على حد تعبيره ، وهــذا القيد الحديدى لايربط إلا قرائح غير الشعراء اما الذين يستطيعون الحركة الحرة رهن هذه القيود فهم الجد يرون باسم الشعراء ولايربطهم شىء غير الالتزام بطبيعة الفن الذى

---

(١) هذا الشعر الحديث - د. عمر فروخ : ٩٣ نقلا عن الريحانيات لأمين الريحانى المطبوعة فى بيروت ١٩٢٣

(٢) كان للريحانى إلى جانب دعوته جهد فى تمهيد هذا الطريق بماكتبه فى بعض مؤلفاته أشار إليه الدكتور عمر فروخ بما نقله من ريحانياته بعنوان : الثورة، وفؤاد عند جهد الربيع، وعشية رأس السنة. ينظر : هذا الشعر الحديث : ١٠٦-١١١

يمارسونه".(١)
إن فتنة الاحتذاء بوالت ويتمان - أول من عزف هذه النغمة النشاز فى الشعر الفرنجي (٢) قد امتدت من أمين الريحانى إلى ميخائيل نعيمة وغيره من شعراء المهجر، واتسعت دائرتها حتى ملأت الساحة صخبا فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين.(٣)

وليس من همنا أن نصحب هذا العدول الشارد فى مسيرته لكن الذى يعنينا هو الكشف عما فى الدعوة إليه من مغالطة، وعما فى نغمته من نشاز؛ فقد زعم دهنا قنته المعاصرون أن الدافع إليه لم يكن مجرد الرغبة فى التخفف من أعباء الوزن والقافية؛ فإن النهوض بها جدميسور بعد قليل من الدربة والمران، وإنما كان الدافع إليه - كما زعموا-:"هو جعل التشكيل الموسيقى فى مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة فى هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة".(٤)

وتطلعنا هذه الفقرة على أمرين:

الأول: دفع وصمة العجز عمن يضعون كلامهم فى إطار الشعر؛ فبقليل من الدربة والمران يمكن لأحدهم أن يموسق كلامه مترسما الوزن العربى.

الثانى: الادعاء بأن هذا النمط من كلامهم يتواءم مع الحالة النفسية أو الشعورية للأديب لما تتيحه له من الامتداد أو التوقف وفقا للدفقة الشعورية التى تضطرم بها جوانحه بخلاف الوزن العروضى الموروث وبتتبع حديثهم للتعرف على الأسباب

(١) حركة التجديد فى الشعر المهجرى بين النظرية والتطبيق - د.عبد الحكيم بلبع :٣٦١ ط مكتبة الشباب سنة ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م وينظر مع ذلك صفحات : ٣٦٦ - ٣٧٤
(٢) هذا الشعر الحديث : ٩٣
(٣) ينظر : هذا الشعر الحديث : ٩٣، ١١٤، ١١٥، ولغة الشعر العربى - د. السعيد الورقى: ٢٠٩، ٢١٣ - ٢٢٠، الشعر الجديث بين التقليد والتجديد- د. احمد سليمان الأحمد : ١٥٦- ١٥٧ ط الدار العربية للكتاب تونس سنة ١٩٨٣
(٤) الشعر المعاصر: قضاياه وظوهره - د. عز الدين اسماعيل : ٦٣- ط ثالثة دار الفكر العربى بمصر.

التى تراءت لهم حائلة بين الوزن التراثى والمواءمة مع الحالة النفسية نستخلص أسبابا ثلاثة هى:

١- أن الوزن العروضى نسق مفروض سلفا ولادخل للأديب في تكوينه وهو لذلك قيد علي حريته، ولاتستطيع نفسه مع هذا القيد أن تحلق في الأفق المنشود.

ثم لأن الوزن التراثى نسق مسبق كان بالنسبة إلى الشاعر "شيئا ناجزا ... بمثابة أدراج يطلب إليه أن يملأها، أما تصميم هذه الأدراج .. فلا دخل له فيه"(١) فكان طبيعيا- فى منظورهم- "أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذى يمثل فى الصورة الكاملة للبحر، وفى القافية التى تلتزم فى القصيدة كلها من حيث هى صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف فى كل حالة".(٢)

٢- مافى هذا الوزن من نظام دقيق خلع عليه طابع الثبات والجمود فصار الشاعر فى الكثير الغالب من أمره مضطرا إلى الحشو حتى يستقيم له البيت وهذا – فى زعمهم – من أهم عيوب هذا الإطار مما حدا بهم إلى ضرورة اطراحه، والتفلت منه؛ لأنه "ما دام من أسس التجربة الشعرية الجديدة أن يقول ما فى نفسه، وألايختلق الكلام اختلاقا فإن أول ماكان الشاعر مطالبا به فى هذه التجربة هو التخلص من الحشو"(٣)

٣- أن مايقوم عليه هذا الوزن من تكرار جعله شكلا موسيقيا مفتوحا "يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لانهاية شأنها فى ذلك شن الزخرفة العربية (فن الأرابسك)"(٤) وقد تخلص الوزن الجديد من هذه التكرارية ومن ثم فإن الصورة الموسيقية للقصيدة "مقفلة ومكتفية بذاتها، ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء".(٥)

---

(١) الشعر المعاصر. قضاياه وظواهره : ٥٣ – ٥٤

(٢) نفسه : ٥٥

(٣) نفسه : ٩٥ وينظر : مجلة : الأقلام – العدد بعدد الثانى عشر – كانون الأول سنة ١٩٥٨ ص ٢٣ – ٢٤

(٤) نفسه : ٦٤

(٥) نفسه

– وقد نشأ عن السببين الثانى والثالث – النظام والتكرار – صفة الحسية فالإطار التقليدى للقصيدة منظم :"لكنه .. نظام مباشر ظاهر للحواس بل لعله أول شىء وأقوى شىء يبده الحواس" (١) والنظام الذى يبدو ظاهرا للحواس "–خاصة فى الموضوعات الجمالية – كثيرا ما يكون ثقيلا على النفس".(٢)

وإذا كان للتكرارية روعة تتراءى فى الإطار التقليدى للشعر كما تتراءى فى فن الأرابسك فإن هذه الروعة لاينفعل بها إلا الحسيون فى تذوقهم الجمالى. نرى ذلك فى قولهم :"فى حدود الإطار الموسيقى للقصيدة قد نميل إلىالقصيدة القديمة عندما نكون مثاليين فى نظرتنا الجمالية، حسيين فى تذوقنا الجمالى، وقد نميل إلى القصيدة الجديدة عندما نأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسانى فى الفن والحياة على السواء".(٣)

تلك هى الأسباب التى تراءت لهم حائلة بين الإطار التراثى، والتعبير عن الحالة الشعورية التى تمور بها نفس الشاعر.فهل الأمر كما صوروا أو تصوروا؟.

– قبل أن نجيب على هذا التساؤل نرجع إلى الأمر الأول– وهو دفع وصمة العجز عنهم– فنسأل: هل أخذ جميع أصحاب الشعر الحر أنفسهم بهذا القدر اليسير من الدربة والمران بحيث صار لديهم القدرة على إفراغ تجاربهم فى هذا الإطار حتى لايشغب عليهم التقليديون؟

وبصدد هذا التساؤل لانجد ما نجيب به إلا أن نتمثل بالحكمة السيارة"كاد المريب يقول خذونى"؛ ذلك أن الكثرة الغالبة منهم يقعد بها العجز عن الصعود إلى تلك القمة؛لقلة حصيلتهم من روائع الشعر العربى وخواء حافظتهم من الثروة اللغوية؛ فـ"بالشعر موسيقى اللغة(و) هى غناء بالكلام،ولابد فى الغناء وفى الموسيقى من وزن ونغم تألفه الأذن السليمة"(٤) وحين يطالعنا المتشاعرون بمثل هذه الرطانات فذلك يعنى أن أسماعهم لم تألف هذا النغم،وأن طبيعتهم لم تصقل بروائع التراث فإذا هفت أنفسهم إلى العزف على الوتر المرنان أعيتهم الحيلة،وخذلهم الفقر اللغوى.

---

(١) الشعر المعاصر : ٨١
(٢) نفسه
(٣) نفسه : ٦٤ – ٦٥
(٤) هذا الشعر الحديث – د. عمر فروخ:١١٢

لقد قرر سلفنا أن "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"(١) وبين المحدثون الأثبات وسيلة تحصيلها بقولهم "كان الذوق فى العصور الذهبية يتكون فى الأديب بالدراسة الفقهية لعلوم الأدب، والقراءة النقدية لروائع الفن، والصحبة المتصلة لأمراء البيان وغشيان مجالسهم وطول الاستماع إليهم، وأخذ النفس بمحاكاتهم، وامتحان الآراء والأذواق بمحاكهم بعد أن يجمع الأديب وعاء قلبه على خير ما أثر عن العباقرة الذاهبين من بليغ النظم والنثر فى الأحوال المختلفة، والأغراض المتنوعة"(٢) لكن المتشاعرين أخذوا أنفسهم بالهوينى، فلما أحسوا منها العجز عن بلوغ المدى راحوا يدفعونه عنها بأنه يمكن بلوغه بقليل من الدربة والمران، ويتسترون وراء القول بأن رطاناتهم توائم الحالة النفسية وتترجم العاطفة التى يعجز عنها الإطار التقليدى؛ لأنه بمثابة أدراج يلزم ملؤها. ولم يدر هؤلاء أن دخيلتهم مكشوفة لأرباب البصيرة النافذة من أمثال الزيات الذى أبان عنها فى غير مواربة فقال :"فلما خلت تلك العصور وذهب فى أطوائها أحبار البلاغة وجاء هذا العصر الآلى العجول نشأ عن انتشار الثقافة السطحية نوع من المساواة الظاهرية بين الأذهان فى التحصيل والتفكير فأخذ كل أديب يقرر ولايستشير، ويجيب ولايسأل، ويكتب ولايقرأ ولماذا يقرأ؟ إن الأدباء المتقدمين لايمتون إلى حياته بسبب والأبهاء والأندية لاتسمر بأدب الجاحظ ولا بحكمة المتنبى ولابفلسفة أبىالعلاء... وأكثر مايقرأون صور منقولة أو مقبوسة عن أدب الغرب لاتربى فى القارىء إلا ذوقا مذبذبا لايثبت على لون ولايستقيم على خطة، ومثل هذا الذوق المستعار لاينظر إلى (الأمالى) و(الأغانى) و (اللزوميات) إلا كما ينظر إلى العمامة والقباء والجبة فهى فى حكمه أشياء قضت عليها (المودة)، وللمودة فى كل يوم زى يتجدد معه الذوق ويتعدد"(٣)

وإذا كان الزيات- صاحب كتاب دفاع عن البلاغة- يقال عنه إنه من المحافظين

---

(١) الميزان الجديد - د. محمد مندور : ١٥٧ ط دار نهضة مصر نقلا عن محمد بن سلام الجمحى فى كتابه : طبقات فحول الشعراء والاعتماد على الميزان الجديد لهدف لايخفى(!)

(٢) دفاع عن البلاغة - أحمد حسن الزيات : ٤٧ ط الرسالة سنة ١٩٤٥

(٣) دفاع عن البلاغة : ٤٧ - ٤٨

المتعصبين للتراث فماذا يقال عن أحد المتمردين الذي صرح فى غير تحفظ بأنه واحد ممن بدأوا الخروج علي الأوزان التقليدية حين يقول:"ونحن نفهم من عامة الناس حتى من عامة القراء أن يجهلوا بحور الشعر لكننا لا نفهم أن يجهلها الشعراء ونقاد الشعر حتى وهم يتمردون عليها، وهذا ما اصبح شائعا منذ سنوات، لأن التمرد السلبي القائم علي الجهل والانكار نقص وعجز"؛(١)

هل لنا أن نتمثل بالقول الكريم : " وشهد شاهد من أهلها"؟

ولا يحسبن قارئنا أننا نذهب إلى تعميم وصمة العجز بحيث نلصقها بكل من يفوه بهذا النثر المشعور؛ ففى المضى إلى التعميم مجاوزة للصواب، ومن بين هؤلاء من تتوفر له قدرة العزف على القيثارة العربية الأصيلة، بل إن منهم من يعزف عليها بعض تجاربه قل ذلك أوكثر بيد أن بعضهم يؤثر النثر المشعور لدخل فى طويته (٢)، وبعضهم يلجأ إليه ليدفع عن نفسه غائلة الاتهام بالجمود التى يطلقها أنصار هذا اللغط بغير تحفظ ليروج باطلهم عند من يستشرفون إلى مواكبة التحرر والانطلاق مع متغيرات العصر.

ومن ينظر فى كلام أنصار هذا النمط فى شيء من الأناة فإنه واقف منه على مايؤيد وجهتنا فى تصنيف قائليه إلى عاجز أو منساق رأى أن يركب الموجة لأمر فى نفسه.فهذا أحدهم يقول فى ثنايا رصده لحركة المتشاعرين واتجاههم إلى تلك الرطانة :" فقد استطاع نزار قبانى أن يستخدم البحور فى شكلها التقليدى فى شكل

---

(١) من سلسلة مقالاته فى الأهرام : أحفاد شوقى بعنوان (كلمة فى العروض ينظر جريدة الأهرام بتاريخ ٢٢/١ / ١٩٩٢

(٢) حدثنا عن أحد أفراد هذا البعض الدكتور أحمد سليمان حيث أورد مقطوعة من كلام سعيد عقل يقول :"كشفت رأسها الباء والجيم خصلة شعر. انقرض انقرض/ ألف أول الحروف. انقرض/ أسمع الهاء تنشج والراء مثل الهلال/ غارقا ذائبا فى الرمال/ انقرض / يادما يتخثر يجرى صحارى كلام / ياد ما ينسج الفجيعة أو ينسج الظلام/ انقرض انقرض/سحرتا ريخك انتهى/ ادفنوا وجهه الذليل وموروثه الأبلها/". ثم كشف عن مرماها مستعينا بتعليق أحد محررى مجلة (المعلم العربى) الدمشقية فقال :"واضح أنها نغمة تفوح منها رائحة الحقد على التراث العربى العظيم ومحاولة تحطيم كل مايمت إلى الحضارة العربية الرائعة فى مثل هذه الألفاظ التى لاترى لها أى غرض فنى غير هذا الغرض" ينظر: الشعر الحديث بين التقليد والتجديد د. احمد سليمان الأحمد: ١٦٩ ط الدار العربية للكتاب – طرابلس، تونس. ويلاحظ أننا وضعف العلامات المائلة لتمثل نهاية السطور فى كتابتهم.

ومضات انفعالية.. وتمكن بهذا من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية" وبيانا لهذا الشكل من الومضات أورد مثالا فى خمسة أبيات من قصيدة لنزار عنوانها (الضفائر السوداء) نكتفى منه بثلاثة أبيات نكتبها بوضع فواصل ترمز إلى نهاية السطور على طريقتهم وهى:

ياشعرها/ على يدى/ شلال ضوء أسود/ ألمه/ سنابلا/ سنابلا لم تحصد/ لاتربطيه/ واجعلى/ على السماء مقعدى/ فهذه السطور إذا لم شملها تبلورت ثلاثة الأبيات على النحو التالى:

ياشعرها على يدى	شلال ضوء أسود
ألمه سنابلا	سنابلا لم تحصد
لاتربطيه واجعلى	على السماء مقعدى

وتابع يقرر أن هذا الشكل اجتذب عددا من الشعراء العرب منهم بلندر الحيدرى، وعمر أبوريشة ويعلل إقبالهم عليه بكونه أكثر ارتباطا بالشكل التقليدى ثم قال:- ويجب أن نلتفت لما قال - :"ولقد اختلفت قدرة الشعراء فى استخدام هذا الأسلوب الموسيقى إلا أنهم باستثناء الحيدرى لم يستطيعوا الوصول إلى حساسية نزار الشاعرية الشديدة وأصواتها وموسيقاها، ولاالوصول إلى مهارته فى تسجيل انفعالاته ومضات موسيقية من خلال الالتزام بالشكل الموسيقى التقليدى خاصة وأن من بقى من شعراء هذا الإطار الموسيقى التقليدى قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد فى موجة التجديد الهائلة".(١)

والذى نفهمه من هذا القول يتمثل فى:

١- أن الكثرة الغالبة ممن تتوافر لديهم مقدرة العزف على القيثارة العربية لم تستطع أن تحلق فى الأفق الذى ارتقى فيه نزار لعدم امتلاكهم الحس اللغوى الذى يضع أقدامهم على مراقيه، وفى هذا حجة ساطعة على أن الحس اللغوى ذو أثر فاعل فى الوزن الشعرى وجودا أو عدما.

٢- أن من (بقى) من شعراء الإطار التقليدى دفع إلى ركوب هذه الطريقة من التزيع خيفة الاتهام بالجمود، وفى هذا إشارة إلى كثرة المنفلتين من هذا

---

(١) لغة الشعرالحديث مقوملتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: ٢٢٢

الإطار إما لعجز عن استيفاء أسبابه، وإما لحاجة فى النفس. وليس لأحد أن يقول شيئا بعد؛ فقد شهد شاهد من أهلها.

وهنـــــا:

نعود إلى الأمر الثانى لنكشف عما فى أطوائه من زيف أو مغالطة ربما خدع بها الناشئة لأول وهلة لكنهم سرعان ما ينجلى لهم وجه الحقيقة إذا أخذوا أنفسهم بشىء من الأناة وإنعام النظر. ويحسن بنا أن نتناول الأسباب التى انبثقت عنها كينونته.

ونبدأ بأولها فنسأل: من الذى ابتدع هذه الأوزان؟ وهل كانت أسبق وجودا من الشعر فكان لزاما على أول من اهتز له طبعه أن ينزل على حكمها؟ وهل خلا فن من الفنون– على تنوعها– من أصول يترسمها عشاقها خلفا عن سلف؟.

ليس جديدا ما نقوله من أن هذه الأوزان جاشت بها الطبيعة الشاعرة فى بكورة الحياة عندما اضطرمت بنوازع النشوة والألم ومع نمو الذوق وارتقاء الحس أدرك المتذوقون ما فى الشعر من موسيقى، وفطنوا إلى ما فى موسيقاه من توازن الإيقاع، وتناسق النغم فشرعوا يستنبطون الأوزان ويستخرجون ماينالها من تنوع فى النغم والإيقاع (الزحافات والعلل) ليكون الإلمام بها عونا على تذوقه وتعرف ما فيه من اتساق أو اضطراب سواء فى لحظة التخليق والإبداع أو فى لحظة التنوق(١) والاستمتاع(٢)، فهى أنساق مولدة من الشعور وهتاف النفس بما يموج فيها من لذة أو ألم، من فرح أو حزن وما إلى ذلك من أنواع الوجدان.

وما نحسب أن الشاعر المحدث يملأ أدراجا لا دخل له فى صنعها– كما يزعمون– فإن فصائل البشر لكل منها خصائص مشتركة تجعل أفرادها يتقاربون فيما

---

(١) تنوق، وتنيق فى مطعمه وملبسه: تجود وبالغ . القاموس المحيط.

(٢) قال الجوهرى: العروض ميزان الشعر، وهى ترجمة عن ذوق الطباع السليمة وفوائدها ثلاث إحداها أنه يستعين بها من خانه الذوق، وثانيها أنه يعرف بها مفارقة القرآن للشعر ومباينته له، وثالثها أنه يعلم بها مايجوز فى الشعر مما لايحوز فيه". عروض الورقة : ٥٤ تحقيق د. صالح بدوى ط نادى مكة الثقافى سنه ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م

يمارسونه من مناشط الحياة وفقا لتقاربهم فى الطبع(١)، والاختلاف بين فنان وآخر أو بين عالم وعالم فى الطبع كالاختلاف بين ثمرة وأخرى من فن واحد(٢) والفن بألوانه كالعلم بأنواعه لكل فن أو علم أصوله التى يلتقى عليها السابق واللاحق، وقد ينالها شيء من من التهذيب مع تطور الزمن وما يستتبعه من اتساع الإدراك لكنه تناول لايمسخها، لا ينسخها، والشعر - كما يقول الدكتور عمر فروخ - :"فن إنسانى كالرسم، أو كالنحو، أو كالاقتصاد، أو كالرقص، أو كالغناء أو هو هما سواء بسواء. الدائرة فى الهندسة دائرة... فإذا اتفق لزيد من الناس أن رسم دائرة أو شبه دائرة ثم زعم - أو زعم له أحد - أن ما رسمه كان مثلثا متساوى الساقين، أو كان دائرة فنحن حينئذ لانسمى الزاعم مهندسا، ولانسمى الزاعم لغيره عالما بالهندسة. هنالك هندسة، وليس هنالك هندسة حرة بلا قواعد وهنالك كيمياء، وليس هنالك كيمياء حرة بلا قوانين"(٣) ومادام الشعر فنا إنسانيا كهذه الفنون فإن له قوانين - منها الوزن العروضى والقافية - إن خلا منها لم يكن شعرا، والادعاء بأنها مفروضة سلفا لا دخل للشاعر فى صنعها مما يمنع نفسه أن تنطلق على سجيتها معبرة عن عواطفها تمويه أو تشويه يجعلنا نهتف بقول الدكتور عمر فروخ فى أنصار الشعر الحر أو

---

(١) يؤيد ذلك ما ذكره أبو العلاء المعرى في سياق حديثه عن نساء حلب فقد ذكر أن فيها شواعر طالما كن أجود غرائز من رجالهن وساق حديث الماشطة التى كانت تنبه زوجها إلى كسر البيت فلا يستجيب لما تنبهه إليه حتى يلقى من له علم بذلك فيصوب رأيها ثم قال : " وكان لى كرى "أجير يقرأ له" من أهل البادية: وله أمرأة تزعم أنها من طئ فكان لايعرف موزون الأبيات من غيره وكانت المرأه تحس بذلك وكانت تتأسف علي طفل مات لها يقال له رجب وكانت تنشد هذا البيت :

إذا كنت من جرا حبيبك موجعا فلابد يوما من فراق حبيب

فقالت يوما :

إذا كنت من جرا رجيب موجعا

فعلمت أن الوزن مختل فقالت:

إذا كنت من جرا رجيبك موجعا

فأضافته الي الكاف فاستقام الوزن واللفظ " فقد هدي مطلق الطبع كلا منهما الي الخلل في الوزن ينظر: رسالة الغفران تحقيق د. على شلق: ٣٠٣-٣٠٤ط دار القلم بيروت ثالثة سنة ١٩٨١

(٢) نرى قريبا من ذلك فى حديث يونج عن مقدرة العباقرة على الإتيان بما يشبه بعض الأعمال الأدبية لجيته ودانتى ورايدر هاجارد. ينظر: الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة:٢٠٤

(٣) هذا الشعر الحديث : ٢٣٦

النثر المشعور :"هم فى الحقيقية يريدون أن يشوهوا العقل العربى كما كان نفر فى الغرب الإفرنجى قد نجحوا فى تشويه جانب من العقل الفرنجى"(١) وإليهم أسوق المثل الذى أفرزرته التجربة الحية :"عليك بالجادة ودع بنيات الطريق".(٢)

وننظر إلى السبب الثانى – وهو الادعاء بأن النظام أفضى إلى الجمود واضطر الشاعر إلى الحشو – فنرى محاولة للتأثير والضغط النفسى تستهدف التغير عن الوزن العربى، فإن النفوس بطبيعتها تأبى الجمود، وتتوثب للتحرر، ولا يغيب على من له مسكة من عقل أن النظام شىء لايخلو منه عمل، فهو تنسيق وترتيب لحركة أو تصرف يؤدى إلى الغاية المنشودة، وأن الجمود توقف على حالة يلزم أو يحسن مجاوزتها وليس من المتوهم أن يفضى النظام إلى جمود.

ولعنا مازلنا على ذكر من أن الشعر العربى تحرر من الثبات على الوزن فى الموشحات وتحرر من التزام قافية فى الرباعيات والمسمطات لكن هذا التحرر لايصل بدها قنة الشعر الحر إلى الغاية المستهدفة، فهذه "المحاولات مع كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب فى الصميم، فلم يكن التغيير الذى تحدثه تغييرا جوهريا فى التشكيل الصوتى للقصيدة بل كان تغييرا جزئيا وسطحيا".(٣)

إنهم يريدون التخلص من الوزن العروضى تماما، والمفارقة بين شعراء هذا الوزن، وبين هؤلاء تتمثل فيما ذكره الدكتور فروخ – فى سياق حديثه عن الخصائص المزعومة لشعرهم الحر– إذ يقول :"والتحرر من الأوزان عندهم هو التوشيح عندنا مع فارق بسيط :أنهم يخرجون من نظام إلى فوضى (وإن ادعى نفر منهم غير ذلك) بينما الوشاح يخرج من نظام إلى نظام، والتحرر من القافية هو التسميط والتخميس والتوشيح عندنا أيضا وهو اللجوء إلى تنويع القوافى ولكن على نظام بينما هذا التنويع عندهم قائم على عجز فى ضبط القول"(٤)

ولسنا نجد الشاعر المفلق يضطر إلى الحشو ليستقيم له البيت كثيرا – كما زعموا

---

(١) هذا الشعر الحديث : ٢٣٦
(٢) نفسه : ٢٣٧
(٣) الشعر المعاصر : ٥٥
(٤) هذا الشعر الحديث : ٢٢٦

إلا فى الفينة بعد الفينة، وإنما يضطر إليه أولئك الذين تعجلوا الظهور قبل أن يستحصدوا، أولئك الذين يحسبون على الشعر وليسوا من أهل الحلبة، والشعراء الأفذاذ إذا انتهى بهم المعنى قبل أن يصلوا إلى نهاية البيت يكملونه بما يضفى عليه أناقة، ويزيده ألقا وقد أدرك علماء البلاغة هذا الألق فأطلقوا عليه مصطلحات يعرفها المبتدئون فى الدرس البلاغى منها :التذييل والإيغال ومن أمثلة الأول قول النابغة:

ولست بمستبق أخا لا تلمه   على شعث أى الرجال المهذب

فقد كان للشاعر أن يقف عند قوله (على شعث) لتمام معناه لو أسعفه الوزن العروضى لكنه لما أحس بحاجة البيت إلى تمام الوزن واستقامة الإيقاع رفدته عبقريته بهذا الاستفهام الذى يعبث بالنفس ويسحرها من خلال ما يبرر به المعنى من تأكيد فى صورة مختلسة لايدرك مسرى سحرها إلا العاشقون.

ومن أمثلة الثانى قول الخنساء ترثى أخاها:

وإن صخرا لتأتم الهداة به   كأنه علم فى رأسه نار

إذ كان يجوز لها أن تقف عنده قولها (كأنه علم) فلما أدركت أن موسيقى البيت لاتتسق عنده أمدتها شاعريتها بما أضفى على صورتها من وارف الحسن امتيازا يسامت امتياز ما فى رأسه نار من الأعلام على ما سواه.

ولا يخفى أن الشاعرين كليهما قد تصرفا بما حمى صورتيهما من اختلال النغم فهل يمكن أن نسم تصرفهما بميسم الحشو؟؟

كان هذا المسلك حين استحصد الشعر وصار بضاعة العرب المزجاة وظل يساير الزمن حتى شهد عصرنا شيئا منه. نرى هذا فيما أخبرنا به الشاعر محمد الأسمر عندما رغب إليه عارفوه فى حوك قصيدة بمناسبة إنشاء (بنك مصر) فلما شرع فى إنشائها ووصل إلى قوله:

لو أن "خوفو" اليوم حاضر ما بنت   أيديكم لرأى العلا وصعابها

ليس الذى يبنى الصخور بأرضه   مثل الذى يبنى لها آرا بها

شاد الفراعين (القبور) وشدتم   (دور الحياة) ....

توقف عن تمام البيت الثالث. وفى هذا يقول :"وهذا البيت الأخير من الأبيات الثلاثة تم معده على هذا الوضع ولكن بناء البيت لم يتم فما العمل؟

أأضع أى كلام ليتم بناء البيت على أى شكل من الأشكال وهو مالا يليق بشاعر يحترم نفسه وفنه أم أترك البييت وأحذفه من القصيدةوأكون فى هذه الحالة كمن يقتل ابنا له كاد يتم تكوينه؟ نصح لى إخوانى الشعراء بحذف هذا البيت فأبيت، وبعد خمسة عشر يوما وأنا فى شغل شاغل من أجل تكملته جاء الله بالفرج فبينا أنا بين النوم واليقظة ظهرا قمت من نومى كالثمل أتمايل ذات اليمين وذات الشمال طربا وأنا أقول مخاطبا رجال بنك مصر؟

شاد الفراعين (القبور) وشدتم (دور الحياة) وكنتم أبوابها"(١)

فماذا نقول بإزاء رؤيته لتمام معنى البيت دون تمام بنائه الموسيقى؟

أو بإزاء حيرته بين إتمامه وحذفه هذا المدى الزمنى الطويل حتى وفق إلى ما يوائم شاعريته وفنه؟

ثم هل خلا ما أسموه بالشعر الحر من الحشو الذى أرادوا التحرز منه بالعدول عن الإطار العربى؟

لندع الدكتور أحمد سليمان يورد هذا التساؤل ويجيب عليه بعد أن ذكر مبرر عدولهم عن الوزن العروضى بقوله :"ومن مبررات الشعر الحر أنه ينقذ من الحشو الذى كان يفرضه الوزن الخليلى- أو الذى ادعينا أنه كذلك- .. فهل كان الشعر الحر خلوا من هذه النقائص حتى على يد أمهر ممارسيه؟" هذا هو التساؤل. أما الجواب فيطل لنا فى قوله :"يقول أحد هولاء:

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة

فلا يراها بالخلود تنبض

سيهدم الذى بنى ، يقوض

أحجارها. ثم يمل الصمت والسكونا

وواضح أنه جاء بتعبير(يقوض) كى تنسجم هذه الكلمة مع (تنبض) ناهيك عن نفور هذا التوقف على الفعل وانتظار المفعول به فى الشطر أو البيت

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة :٢٣٦ -٢٣٧

الثانـي".(١)

وللدكتور- أحمد- إلى جانب حديثه عن الحشو فى الشعر الحـر- حديث عن الأخطاء فى الوزن(٢) مما يجعل قلبنا ينفتح لمقولة الدكتور فروح فيمن ينفخ فى بوقـه: إنهم يخرجون من نظام إلى فوضى، ومـن ثم تتـأكد رؤيتنـا فـى هـذه الرطانـات بأنهـا ليست من الشعر.

ولعل قارئنا من خلال متابعته هذا العرض ينتهى به الأمر إلى مثل رؤتينا التى تنأى بنظام الشعر العربى عن منقصة الجمود وترفعه إلــى منقبـة الفن الدافـق بالحياة والحركة. تلك الحركة التى توجه الوتر فى يد العازف ليطرب بأعذب الألحان.

وإذا انتهينا إلى السبب الأخير وهو القول بالتكرارية وماينشأ عنهـا مـن انفتـاح الشكل الموسيقى فى الإطار التقليدى لإمكان تكرر الوحدة الموسيقية إلـى مـالا نهايـة بخـلاف الشكل فى شعرهم الجديد فإنه مقفول مكتف بذاته.

أقول: إذا انتهينا إلى هذا الزعم ألفينا أنفسنا بحاجة إلى الوقوف على مرادهم بـالوحدة الموسيقية.

وفى حديثهم عن الجملة الشعرية يطالعنا مرادهم بهـا؛ إذ نـرى بعضهـم يسـوق مثالا للجملة الشعرية من كلام للسياب عنوانه "أحبينى"- وسنورده فيمـا بعـد - حيـث يقول :"وليس فى وسعنا أن نتمثل فى هذه الجملة كل سـطر علـى أنـه وحدة موسيقية يمكن التوقف عند نهايتها بل نجد هذه السطور تتدفق فتلتحم نهاياتها التحاما قويا، ولمـا كان من الصعب قراءة هذه الجملة الممتدة فى أربعة أسطر فى نفـس واحـد فإننـا نجـد أنفسنا مضطرين للتوقف من آن لآن توقفا يختلف طولا وقصرا".(٣)

ونطل من هذه الفقـرة علـى مهـوى أنظارنـا؛ فهـى ترينـا أنهم يعنـون بـالوحدة المـوسيقيـة السـطـر فــى كلامهم، ويقابله البيت فى الشعر العربى كما نطل منها على

---

(١) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد: ١٨٥ وقد نقف عند حد ما بينه الدكتور أحمد إذا اعتبرنا التقويض مرادفا للهدم فإذا علمنا أنــه قد يكون من غير هدم أدركنـا التـراجع فـى المعنـى تراجعا يفوت إرادة التأكيد أو البيان يراجع القاموس المحيط باب الضاد فصل القاف.

(٢) نفسه :١٨٦-١٩٦

(٣) الشعر المعاصر: ١١١

أن السطر لاترتسم على مرآته ملامح هذه الوحدة فيما أسموه الجملة الشعرية فمن الصعب قراءة جملة قوامها أربعة أسطر في نفس واحد، والوقوف في نقطة منها اضطراري لايمثل المعنى، ولايوائم الإيقاع الموسيقي.

وهنا نجد سؤالا يطرح نفسه : فيم تتحقق الوحدة الموسيقية: أفي التفعيلة أم في الجملة بأسرها؟.

والإجابة على مثل هذا السؤال تنحصر في أحد احتمالين: أن الوحدة الموسيقة مائلة في التفعيلة، وهذا يعني ان الشكل الموسيقي في الجملة مفتوح إلى نهايتها فيبدو قريبا من الشكل التراثي. أو أنها مائلة في الجملة بأكملها، وهذا يفضي إلى أن يكون الكلام نثرا، ولامجال للتعلل بالوزن؛ فإن النثر لايخلو منه خلوا كاملا؛ فمنه المرصع وهو ما اتفقت فاصلتاه في الوزن والتقفية، ومنه المطرف وهو مااتفقت فاصلتاه في الوزن دون التقفية(١).

والتسليم بكون الشكل في الجملة مفتوحا يفضيإلى التسليم بأن فتحه غاية مرموقة؛ فهم يرون أن "ضرورة الإخلاص لطبيعة الشعور الذي تتحرك به النفس تقضي بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها. والمقوم الموسيقي بصفة أساسية فيها - طليقة تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية.. و.. فكرة السطر الشعري حلت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة ولكنها لم تحل مشكل الدفقة الممتدة إلاجزئيا، وكان لابد من تطويع الشكل التعبيري للشعور مهما امتدت دفقة هذا الشعور ومن هنا كان لابد من الخروج إلى ماسميناه بالجملة الشعرية".(٢) وفي هذا القول اعتراف صريح بأن السطر لايحل مشكلة الدفقة الشعورية إلاحلا جزئيا، وسبب ذلك عائد الى أنه "ينتهي مع الدفقة فإن كانت قصيرة قصر، وإن كانت ممتدة امتد ولكن لعله قد تبين للشعراء أن السطر مهما امتد فإن له طولا معقولا لايستطيع أن يجاوزه"(٣) وهذا الطول

---

(١) ينظر: مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي، وعروس الأفراح للسبكي ضمن شروح التلخيص: ٤/٤٤٦-٤٤٩ط عيس الحلبي ١٩٣٧، والوزن المقصود هو الوزن العروضي لا الصرفي.

(٢) الشعر المعاصر: ١٠٩-١١٠

(٣) نفسه : ١٠٩

المعقول فى منظورهم لايزيد على تسع تفعيلات(١) وقد رغب عن السطر الشعرى ذو الصوت الجهير منهم فحين تقرأ للدكتور خليل الذى اكتسب مكانة مرموقة فى ميدان الشعر الجديد :"تجده لايعترف بالسطر الشعرى .. وإنما هو يأخذ.. بما يمكن أن نسميه الجملة الشعرية"(٢).

ومؤدى هذا كله أنهم يفرون من الشكل المقفول المكتفى بذاته الذى لايظهر إلا فى السطر الشعرى – وإن ادعوا أن الجملة تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها"(٣) – إلى الشكل المفتوح الذى يرمونه بالنقيصة، وهم بذلك يعيبونه ثم يتسللون إليه فى صورة مضللة هى– فى أدق وصف لها – سجع مطرف لافتقاد القافية التى هى فى مفهومهم أنسب كلة يقف عندها(٤) الشاعر، ولاوقف مع الجملة إلا فى نهايتها ماأسعفت قدرة التنفس بذلك.

وقد يأخذ العجب النفس من أقطارها حين نرى الجملة مؤثرة على السطر لما تنهض به من حل مشكلة الدفقة الشعورية الممتدة ثم نراها وقد أخذ العيب بحجزاتها من ناحيتين :"إما من حيث طول النفس الذى نحتاج إليه لمتابعة الجملة حتى نهايتها وهو شيء قد يخرج عن حدود قدرتنا، أوهو على الأقل قد يرهقنا، وإما من حيث إن هذا النفس الصوتى الواحد (أى الجملة الشعرية) قد يكون متضمنا أكثر من جملة. أى إن المعنى يحتم التوقف فى حين يحتم النفس الموسيقى الاستمرار"(٥). و.. وقد نغضى عن الإرهاق الذى نلقاه فى متابعة القراءة لكن أيمكن الإغضاء عن نقيصة التنافر بين المعنى والبناء الموسيقى؟

وإذا كان السطر الشعرى يعجز عن مساوقة الدفقة الشعورية الممتدة، والجملة حين تساوقها ترهق الملتقى فى متابعة قراءتها ثم لايتجاوب فيها المعنى مع الاسترسال فى الموسيقى فأنى يكون هذا الشكل المقفول :"توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم الملتقى لتهز

---

(١) الشعر المعاصر:٨٥، ١٠٨
(٢) نفسه: ٦٧– ١١٤
(٣) نفسه : ٧٣
(٤) نفسه :٧٥ ، وينظر ٧٦
(٥) نفسه :٦٧

أعماقه فى هدوء ورفق"(١) دون الشكل المفتوح مع نقاء صفحته من تلك المثالب؟، ومن أية وجهة كانت موسيقى القصيدة الجديدة قائمة أساسا على فرض:" أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته"(٢) دون القصيدة التراثية؟ إن البيت فى القصيدة التراثية نادرا مايقف وحده، والجملة الشعرية فيها تحتضن نقاط ارتكاز ماثلة فى حرف الروى يستريح عندها الملتقى، ويتجاور فيها المعنى والاسترسال فى الموسيقى، والقصيدة بجملتها: تعبيرا وتصويرا وموسيقى فيض شعور متدفق لمبدعها.

ولانقول ذلك حدسا أو ذوقا، وإنما نقوله وقد آزر الذوق وصف الشاعر لواقع حاله لحظة الإبداع. ففى إجابة الشاعر محمد مجذوب على الاستخبار الذى وجهه إليه الدكتور مصطفى سويف ضمن مجموعة شعراء من أقطار عربية مختلفة- على غير علم أى منهم بأن هذا الاستخبار وجه لآخرين بأعيانهم- يقول :"وعلى ذكر الصور والتعابير أود أن ألفت نظركم إلى شيء هام .. أن هناك فرقا بين كلا العنصرين : الصورة الشعرية، والعبارة الكلامية .. فالشعر - كما أحسه - صورة نفسية من المجردات تتكون.. من مختلف الانفعالات بالحوادث الخارجية فتؤدى إلى حصول "حالة" لا أدرى ماذا يجب أن أسميها.. وأرى تسميتها "موجة"..؛ فهى موجة تتحرك فى أعماق النفس ثم تتقلص ثم تتحرك حتى إذا حان إظهارها إلى خارج كانت فى حالة امتداد سائر القوى الغامضة فى صميم الشاعر، وهى حتى فى أثناء ذلك تظل شيئا مبهما لاصلة له باللفظ، وإنما هى "محاولة" يقوم بها الشاعر لاختيار الوسائل اللغوية الصالحة للإشارة إلى هذا الشيء المبهم إشارة فحسب، ولكن مع ذلك لايجد لديه الحرية الكافية فى هذا الاختيار، ويلوح أن لهذه المحاولات اللفظية صلة ما بروح الموجة كالصلة التى بين الصورة والمرآة. وهكذا القول فى بحر القصيدة وقافيتها فقد أصبحت مقتنعا بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر. وأقول أكثر، لأن الشاعر (قد) يستطيع أحيانا التدخل لإحداث بعض

---

(١) الشعر المعاصر: ٦٧
(٢) نفسه : ٦٤

التوجيه فى هذه الناحية"(١) وقد اتفقت إجابة المجذوب مع إجابات الشعراء الآخرين الذين وجه إليهم الاستخبار، وهذا يعنى أن انسياق الشاعر للموجة النفسية تعبيرا، وتصويرا وموسيقى ليس حالة فريدة(٢). ومن يتصفح ديوان الشعر العربى تستوثق لديه إجابات هؤلاء الشعراء. فقد روى أبو الفرج الأصفهانى أن معاوية بن أبى سفيان سأل ليلى الأخيلية عن توبة بن الحمير فكان من جوابها قولها :"والله لقد كان يا أمير المؤمنين سبط البنان حديد اللسان شجى للأقران.. فقال لها معاوية ويحك. زعم الناس أنه كان عاهرا خاربا فقالت لساعتها:(٣)

معاذ إلهى. كان والله سيدا ... جوادا على العلات جما نوافله
أغر خفاجيا يرى البخل سبة ... تحلب كفاه الندى وأنا مله(٤)
عفيفا بعيد الهم صلبا قناته ... جميلا محياه قليلا غوائله
وكان إذا ما الضيف أرغى بعيره ... لديه أتته دسعه وفواضله
وقد علم الجوع الذى بات ساريا ... على الضيف والجيران أنك قاتله
وأنك رحب الباع ياتوب بالقرى ... إذا مالئيم القوم ضاقت منازله"

فمجيء هذه المقطوعة لساعتها برهان ساطع على أن الشاعر يخضع لروح الموجة النفسية لحظة الإبداع دون تدخل من الإرادة فى اختيار العبارة أو الصورة أو الشكل الموسيقى بحرا وقافية.

- أما ما يزعمونه من أن النظام والتكرار يخلعان على الشكل العربى طابعا حسيا فإنه يدعونا إلى التريث وإنعام النظر لنقف على ما استهدفوه من ذلك:

فالتكرار - كما يبدو لنا - يعنى الاسترسال على نسق مطرد تنساب فيه الموسيقى سلسة لا اضطراب فيها، ولكنه لا يفضى إلى حسية كالتى يرونها فى فن الزخرفة العربية (الأرابسك)؛ لأن الشعر انبعاث نفسى ذو موجات متتابعة تعبر عن نفس

---

(١) الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة : ٢٣٢-٢٣٣

(٢) نفسه : ٢٤٧-٢٤٨ ولعل فى هذا القول - بالإضافة إلى ماأوردناه من أجله هنا - دلاله على خطأ تصور سبق النص النمط الذى سبقت مناقشته.

(٣) الأغانى- كتاب التحرير: ١٢٦٤/٣-١٢٦٥.وينظر مثل ذلك فى ٨٨٤/٣-٨٨٥ و١٨٢/١-١٨٣

(٤) خفاجيا: نسبة إلى خفاجة بن عمرو أحد أجداده.

منشئه لا قوالب جامدة يرص بعضها إلى بعض فى نسق قد ينهض به من لا ينفعل بما فيه من روعة التشكيل.

أما النظام فإن رؤيتهم له مثيرة للعجب،وقد مهدوا لها بالادعاء بأنه ليس قيمة جمالية فى ذاته وأنه من الأمور المريحة فى الحياة وفى الفن"لكن أحدا لايستطيع أن يغامر بالقول بأن النظام هو الجمال،وأن الفن يكون جميلا لأنه منظم"(١). وعلى ذلك فليس من المغالاة أن يقال:"إن النظام الذى يبدو ظاهرا للحواس طاغيا فى استحواذه عليها كثيرا مايكون ثقيلا على النفس بخاصة فى الموضوعات الجمالية"(٢).

وإذا تساءلنا عما تهش له النفس ولا يكون ثقيلا عليها أجابوا بأنه المنظر الطبيعى الفطرى الذى خفى نظامه ثم أردفوا "أن النظام فى ذاته ليس قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشىء بإضفاء النظام عليه، وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالى عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشىء نفسه"(٣).

ومعنى هذا أن النظام قد يكون نابعا من طبيعة الشىء وقد يكون طارئا عليها وهى رؤية شائهة أو طائشة، فإن النظام فى الكائنات ركن أساسى من تكوينها به تقوم بوظائفها، وفيه تظهر روعتها، ويتجلى ذلك فى أكثر ما تراه أعيننا فى الكون من حولنا سواء أبدعته يد القدرة الإلهية، أم صنعته يد بشرية ماهرة.

نرى هندسة الزهرة فى ألوانها، وأورقها، ونثيلتها فتعرونا هزة لروعتها ونرى الفراشة حائمة فيدهشنا رفيف جناحيها، ورشاقة انتقالها، وبديع نقشها ونرى العمارة أحسن تصميما فلا نملك أن نصرف النظر عنها، وعلى النقيض من ذلك مافقد نظامه من مناظر الطبيعة وبدائع البشر فإن النفس تجفوه، وينفر الطبع منه، وما أحسب الإيقاع الموسيقى يشذ عن ذلك.

ومن ثم يسوغ لنا أن نسأل: أى الكائنات فطرية كانت أو مصطنعة يخفى نظامه على روافد الحس؟ وما الأثر الذى يترتب على خفاء نظامه؟

---

(١) الشعر المعاصر:٨١
(٢) نفسه
(٣) نفسه

سنجد الجواب على هذا التساؤل فى جدلية ما أسموه بالشعر الحر ، وهم يقذفون بها مستهدفين تنقص الشعر العربىفى شكله الأصيل لحساب كلام يسمونه شعراء، وهذا مانراه فى قولهم :"والإطار التقليدى للقصيدة العربية إطار منظم من غير شك.. لكنه نظام مباشر ظاهر للحواس.. وفى الإطار الجديد للقصيدة نظام كذلك ومن التجنى أن نقول: إنه إطار فوضوى لايعرف النظام.. لكن النظام الذى يتمثل فى هذا الإطار نظام داخلى أو لنقل: ... إن معظم هذا النظام داخلى ينتمى إلى الشىء نفسه وينبع من داخله وليس شيئا خارجيا مفروضا عليه"(١).

هذا هو محط أنظارهم إذا تحدثوا عن النظام المباشر المحسوس، والنظام الداخلى أو الخفى غير المحسوس.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا: ولم كان نظام الإطار العربى ظاهرا محسوسا ونظام الإطار الجديد داخليا أو خفيا؟ أليس الشعر فى إطاره التقليدى فنا تعبيريا؟.

لنتبين وجه المغالطة فى هذه المقولة نذكر أنهم فى سياق حديثهم عن التشكيل المكانى فى الشعر رأوا أن "التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى Sensueus فى حين أنه فى الفنون التعبيرية أميل إلى أن يكون وراء الحس Supra- Sensueus بمعنى أن الفنان التشكيلى إنما يشكل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره المحسوسات فى حين أن الشاعر- رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس، وأن يحدث التأثير العصبى المنشود- يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم إلى الرموز المجردة من كل ما للشىء المحسوس ذاته من خصائص وصفات"(٢)

والسؤال التلقائى إثر هذه المفارقة يقول: فى إطار أى من النوعين يندرج الشعر العربى بشكله التقليدى: الفنون التشكيلية أم التعبيرية؟ وإذا كان يندرج فى ثانيهما فلم يقرن بفن الزخرفة (الأرابسك) وهو تشكيلى صرف؟ ولم ترون نظامه مباشرا محسوسا على حين ترون نظام شعركم خفيا نابعا من ذاته؟ ألأن نظام شعركم غير مطرد؟

---

(١) الشعر المعاصر :٨١-٨٢

(٢) نفسه : ٥٠

لندع هذه المغالطة وما يستهدف من ورائها ولنمض إلى ما يهدم مهادها، فنصغ إلى صوت الحق ينبعث من الغرب معلنا أن كل نظام فن- والفن كما لايخفى قرين الجمال- ففى سياق الحديث عن القيمة الفنية للنثر الإيقاعى (السجع) أو عن وجوده كصورة تعبيرية متميزة بين صور التعبير الفنى يقول "أوستن وارين" وزميله "رينيه وليك" :"ماتزال القيمة الفنية للنثر الإيقاعى مثار الجدل، وقابلة للجدل وقد يفترض أن يكون الدفاع عن النثر الإيقاعى كالدفاع عن الشعر ،إذا استخدم استخداما حسنا اضطرنا إلى المزيد من الاطلاع على النص. فهو يبرز، وهو يربط، وهو ينشىء تدرجات، ويوحى بتوازيات وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن"(١).

ولست بحاجة إلى التنبيه إلى ارتباط التنظيم بالفن على سبيل التعميم ولكنى بحاجة إلى أن أسأل أصحابنا: أين أنتم من هؤلاء؟

أتخالفونهم. لأنهم- مثلنا- ذوو ثقافة تقليدية؟ أم تنزلون على رأيهم فتروا كل تنظيم فنا وتعلموا أن ثمة من يغامر أو يتجاسر على القول بأن النظام والجمال فى الفن متلازمان؟

وليفسح لنا أصحابنا صدروهم لنسأل: لم نكون حسيين فى تذوقنا الجمالى عندما نميل إلى القصيدة القديمة، وذوى فلسفة جمالية تؤمن بالواقع النفسانى فى الحياة والفن عندما نميل إلى القصيدة الجديدة؟

أهناك موسيقى حسية وأخرى نفسية أو شعورية حتى يمكن الادعاء بأن القصيدة القديمة تلوذ بالأولى وأن القصيدة الجديدة تتلبس بالثانية مع الإذعان- فرضا- لكون الموسيقى فى هذه وتلك تنبعث من الوزن والقافية؟(٢).

قد يعجب المرء من هذا التصور، ولكنه سيزداد عجبه عندما يراهم يرتبون عليه تحولا فى آلية التذوق أو وسيلته إذ يقولون :"وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهرى فى التذوق الشعرى.. فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد

---

(١) نظرية الأدب - أو ستن وارين، وزميله- ترجمة محى الدين صبحى:٢١٥ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب- دمشق سنة ١٣٩٢-١٩٧٢

(٢) يرى أصحاب الشعر الحر أنه يقوم على الوزن والقافية. فالسطر الشعرى يقوم على التفعيلة المفردة أو على الجمع بين تفعيلتين ولكن على نحو مختلف، والقافية هى أصلح كلمة يمكن أن ينتهى عندها السطر الشعرى. الشعر المعاصر: ٦٥، ٧٠، ٨٦، ٩٣ و ١١٣-١١٥.

فى تذوقها أساسا على الأذن اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقى، وإلى جعل الاعتماد فى التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت تجربة معايشة بواسطة القراءة بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية معا ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط"(١).

وحق للمرء أن يزداد عجبا من هذا التصور المغلوط أو التذوق المعلول، فالشعر موسيقى اللغة كما يقول "هازلت" الإنجليزى، والعنصر الموسيقى فيه هو الذي يصل به إلى الغاية كما يقول "هيردر" الألمانى(٢) والموسيقى تصل إلى النفس وتؤثر فيها من خلال السمع لا من خلال النظر، وليس يختص هذا بلحظة التذوق والاستمتاع بل يمتد إلى لحظة التخلق والإبداع. ويلفتنا إلى ذلك "جيروم ستولينتز فى سياق حديثه عن نقص العمل الفنى وهو فى خيال مبدعه، واكتمال صورته حين يتجسد فى المادة التى يتخلق منها – أيا كانت – إذ ينقل عن أعظم فنانى عصره "بابلو كازالس" Pablo Casals قوله :"أعتقد أنه لايكفى الفنان أن يتعلم الموسيقى بعينيه وحدهما بل إنه بحاجة إلى أن يمر بتجربة الصوت ماديا، وعلى الرغم من أن الصوت فى ذاته لن يغير فكرته عن العمل فإن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعا من النشوة التى هى مفيدة ومثمرة، وإننى لأشعر عندما أمر بتجربة الصوت أن ثراءه يساعدنى على إبداع أدائى على نحو يختلف عن الاكتفاء بالقراءة من مدونة"(٣).

ويمضى جيروم فى حديثه هذا مفندا رؤية "كروتشة" التى تذهب إلى أن انتقال العمل الفنى من خيال المبدع إلى الوسيط المادى لايؤثر فى عملية الإبداع فيقرر أنها لاتنطبق على وقائع الخلق الفنى فالفنان– أيا كان تخصصه– قد يضطر إلى تغيير

---

(١) لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ٢٣٣ وينظر نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د. صلاح فضل : ٣٨٢ ط ثانية سنة ١٩٨٠

(٢) لغة الشعر الحديث : ٢٠٠ – ٢٠١

(٣) النقد الفنى : دراسة جمالية وفلسفية – جيروم ستولينتز – ترجمة د. فؤاد زكريا : ١١٥ ط ثانية – الهيئة المصرية للكتاب : ١٩٨١

خطته فى العمل عند النقل إذا لم يجده محققا للأثر المطلوب فليس الوسيط سلبيا كقطعة الشمع تأخذ شكل ما تطبع به، ولكنه إيجابى :"إذ يوحى للفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبل. فالأصوات، والألوان غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التى يستطيع الفنان استغلالها والألفاظ كتلك التى جاءت فى بيت "سبندر" تتداعى مع القوافى وتوحى بأفكار جديدة"(١).

وفى إجابات الشعراء على استخبار الدكتور مصطفى سويف مماثلة لما يجده "كازالس" فى استعانته بترديد الصوت من ثراء عمله الإبداعى. فالشاعر إذا ما توقف عند مقطع أو انتهى منه لساعته وأراد أن يشرع فيما بعده يستعيد ما أبدعه بصوت مرتفع ليشحذ قريحته أو لترفده بما يريد(٢).

وقد أدرك سلفنا ارتباط الشعر- قراءة أو إنشاء- بحاسة السمع، وأن وزنه موسيقى. نرى ذلك فى قول الجاحظ :"وإن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس تحده الألسن بحد مقنع"(٣) - إذا- فالعمل الموسيقى أو الشعرى يحتاج إلى الاستعانة بالسمع ليستقيم تخلقه فكيف يستعاض عن السمع بالعين ثم يستقيم تذوقه؟

إن مثل هذا التوجه يخطئه التوفيق؛ فالموسيقى بطبيعتها- سواء أكانت خالصة أو متلبسة بالشعر- تتصل بالحس؛:"إذ إن الأدب والموسيقى فنان سمعيان"(٤) وإذا كان لها خاصية معنوية فهى ماثلة فى التأثر بها، والانفعال لها، وموسيقى الشعر العربى لا تشذ عن ذلك فهى ترتبط بالحال النفسية لمنشئه، وتترجم حسه وشعوره ولا يعنى هذا أن بحوره التى تتشكل بها موسيقاه موزعة على أنماط الشعور، وإنما هى أشبه بآنية من البلور تتلون بلون محتواها وتختلف درجة لونها بمقدار ما فطرت عليه طبيعة الشاعر من دفق العاطفة واتقاد الشعور وتمكن الحس اللغوى، ولا ريب أن هذا المقدار يتفاوت من شاعر لآخر، ومن :"المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء فى

---

(١) النقد الفنى : ١٥١ - ١٥٢

(٢) ينظر: الأسس النفسية للابداع الفنى : ٢٣٠،٢٣٨

(٣) رسائل الجاحظ - شرح وتقديم عبد أمنها -١٠٧/٢ط دار الحداثة بيروت أولى سنة ١٩٨٨

(٤) مجلة فصول العدد الثانى - المجلد الخامس - يناير - مارس ١٩٨٥: ١١١

العاطفة لمجرد اشتراكهم فى موضوع الشعر. فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثى أخاها غير الحالة النفسية التى تملكت أصحاب المراثى من القدماء. شعور الشاعر - إذن - وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر - يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثرهم بعوامل أخرى لايمكن حصرها"(١) ولينكشف التفاوت فى العاطفة والحس اللغوى نسوق نموذجين فى الرثاء لأبى ذؤيب الهذلى وابن الرومى. يقول أبو ذؤيب فى رثاء خمسة من أبنائه هلكوا جمعيا فى عام واحد(من بحر الكامل):(٢)

أمن المنون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع

قالت أميمة مالجسمك شاحبا ... منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع

أم مالجنبك لا يلائم مضجعا ... إلا أقض عليه ذاك المضجع

فأجبتها أما لجسمى أنه ... أودى بنى من البلاد فودعوا

أودى بنى وأعقبونى حسرة ... بعد الرقاد وعبرة ما تقلع

ويقول ابن الرومى فى رثاء ابنه محمد أوسط أبنائه (من بحر الطويل)(٣):

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى ... فجودا فقد أودى نظيركما عندى

ألا قاتل الله المنايا ورميها ... من القوم حبات القلوب على عمد

توخى حمام الموت أوسط صبيتى ... فلله كيف اختار واسطة العقد

على حين شمت الخير من لمحاته ... وآنست من أفعاله آية الرشد؟

طواه الردى عنى فأضحى مزاره ... بعيدا على قرب قريبا على بعد

وقد يسبق إلى الخاطر أن الكامل لقصره (ست تفعيلات) أكثر تجاوبا مع نغمة الحزن من الطويل (ثمانى تفعيلات) لكن من يستنطق الأبيات وما فيها من حس لغوى يجد أن الأمر على العكس من ذلك فأبو ذؤيب يتصبر فحزنه رزين هادىء بينما ابن الرومى يستبد به الحزن فلا يجد إلى الصبر سبيلا فحزنه هائج يكاد يفتك به، وقد حمل الوزن

---

(١) موسيقى الشعر:٧٧

(٢) شرح المفضليات- التبريزى- تحقيق محمد على البجاوى:١٣٩٧/٣- ط دار نهضة مصر

(٣) مختارات البارودى :٣٢٢/٣ ط نادى مكة الأدبى - أول سنه ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م

الشعرى عاطفة كل على حقيقتها دون أن ينتقص منها أو يضاعفها. أى أن الوزن عكس على مرآته نفس صاحبه بما أفرغ فيه من عاطفة وحس لغوى.

ولكى تتأكد لدينا هذه الحقيقة نسوق نموذجين آخرين موضوعهما نأى المحب وهجره لمن يحب على نفس الوزن. وهاهما ذان:

يقول ابن مواهب الخطيرى (من الكامل):(١)

غبتم فمالى فى التصبر مطمع ... عظم الجوى واشتدت الأشواق

لا الدار بعدكم كما كانت ولا ... ذاك البهاء بها ولا الإشراق

أشتاقكم وكذا المحب إذا نأى ... عنه أحبة قلبه يشتاق

ويقول الحسن بن هبة الله الموصلى (من الطويل):(٢)

تطالبنى عينى فلم تعد بعدكم ... وأنتم على حكم النوى فى سوادها

وتطمعنى فى طيفكم برقادها ... فأزجرها كحلا بميل سهادها

ولى مهجة لم تبق فيها بقية ... سوى ما سكنتم من حميم فؤادها

ولن أتكلم عن المفارقة فى العاطفة بين الشاعرين فهى ظاهرة غاية الظهور، ولكن ما أود الإشارة إليه أن الوزن الشعرى أتى على خلاف ما قد يتصور من أن الكامل يتناغم مع العاطفة المشبوبة، وأن الطويل يتلاءم والعاطفة المتحفظة. فابن مواهب يتمثل بغيره من المحبين يشتد شوقهم بنأى أحبابهم على حين يفنى الموصلى وجدا على نأى من يحبه فلا يبقى من مهجته إلا مايسكنه.وقد عكس الوزن عاطفة كل من الشاعرين على صورتها،ولعب الحس اللغوى الدور الواضح فى إبراز لونها ومداه.

ومحصلة ما نرمى إليه مما أسلفنا أن الشاعر الفارع القامة يستطيع أن يملأ الوزن التقليدى بفيض نفسه فيرى المتلقى صورتها منعكسة على مرآته محددة الملامح من سرور أو حزن، ورضا أو غضب، وانقباض أو انبساط وما إلى ذلك من شتى ألوان الوجدان. ويؤيد وجهتنا مانراه فى تحليل الدكتور محمد مندور لقصيدة ميخائيل نعيمة تحت عنوان "الشعر المهموس" حيث أورد المقطع الذى يقول:

---

(١) الغصون اليانعة – ابن سعيد المغربى – تحقيق إبراهيم الإبيارى :٧٧ط ثالثه – دار المعارف

(٢) نفسه :٨٢

أخى إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بـل اركع صامتا مثلى بقلب خاشـع دام
لنبكـى حـظ موتانـا

ثم أعقبه بقوله :"هذا هو الشعر الذى لا أعرف كيف أصفه؟ فيه غنى صادر عما تحمل الألفاظ من إحساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا أليفة إليها. إحساسات ركزناها منذ أجيال.. عزة الغربى المجاهد الشجاع اليقظ ثم ألمنا وقد أصبحنا لانجد أمامنا سوى الركوع خاشعين والبكاء فى صمت على إخواننا المهددين... وأخيرا فيه الموسيقى. الشعر من الوافر ولكنه متصل باتصال الإحساس.. موسيقاه مما يسميه الأوربيون ترنيماMelodie وفى هذا ما يماشى الحزن المتصل والألم والخشوع"(١)

لكن هذا النمط من الشعر – وإن اتصل بمشاعر مبدعه أوثق اتصال – لايروق دعاة الانطلاق والتحرر فراحوا يتخلصون من قيوده التى هى رمز العبقرية ومقياسها، وكانت رحلتهم ثلاث مراحل حدثوا عنها بقولهم :"ولقد استطاعت القصيدة العربية– يعنون كلامهم– أن تمر..فى تعاملها مع الوزن بمراحل متعددة كان أولها الحفاظ على الوزن التقليدى مع إعادة توزيع القصيدة فى كتابتها وبالتالى فى القراءة.. كما فعل نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى.. وتلت هذه المرحلة.. مرحلة تفتيت الوحدة العروضية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع فى طولها للانفعال الشعرى، وتكتب فى سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر.. أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة الموجة الشعرية أو الدفقة حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيرا عن الموجة الانفعالية المتكاملة. وقد اتسعت هذه الموجة لتشمل أحيانا خمسين تفعيلة".(٢)

---

(١) فى الميزان الجديد – د. محمد مندور : ٦٨ط دار نهضة مصر بدون
(٢) لغة الشعر الحديث : ٢٢١-٢٢٢

أماالمرحلة الأولى فقد مربنا نموذج لها،وسنذكر للثانية نموذجين: مفرد التفعيلة ومزدوجها. ويتمثل الأول فى قول سميح القاسم بعنوان"المجهول"وتفعيلة المتدارك (فاعلن):

عندما تهدر العاطفة
أى عين تراك
ياجبين الملاك
صاعدا فى طريق الرؤى الراعفة؟

ويتمثل الثانى فى قول السياب بعنوان "جيكور أمى":

تلك أمى وإن أجئها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتى أعشاشها والغابا
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

فالسطر الأول عبارة عن شطر من بحر الخفيف (فاعلاتن – مستفعلن– فاعلاتن) وهو بمثابة إعلان بتنوع التفعيلات، والثانى كله على وزن (فاعلاتن) والثالث على وزن (مستفعلن) أما الرابع فهو على وزن(فاعلاتن) إيذانا بأن :"الدورة الموسيقية قد اكتملت".(١)

أما المرحلة الثالثة فنمثل لها بقول السياب– كما وعدنا من قبل– بعنوان "أحبينى":

وكل شبابها كان انتظارا لى على شط يهوم فوقه القمر
وتنعس فى حماه الطير رش نعاسها المطر
فنبهها فطارت تملأ الآفاق بالأضواء ناعسة
تؤج النور مرتعشا قوادمها وتخفق فى قوافيها
ظلال الليل. أين أصيلنا الصيفى فى جيكور؟

ويوضح الجملة الشعرية فى هذا المثال الدكتور عز الدين فيقول :"والسطر الأول هنا قائم– موسيقيا– بذاته. وقد أوردناه هنا لكى يتضح السياق المعنوى فحسب أما الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة تتكون من خمس عشرة تفعيلة إذا نحن وقفنا عند كلمة

---

(١) الشعر المعاصر ص ٩٠–٩١

الليل في السطر الأخير. ومن ثماني عشرة تفعيلة إذا نحن امتددنا إلى نهاية السطر وليس في وسعنا أن نتمثل في هذه الجملة كل سطر على أنه وحدة موسيقية يمكن التوقف عند نهايتها بل نجد هذه السطور تتدفق فتلتحم نهاياتها التحاما قويا"(١)

وإذا كنا قد كشفنا زيف ماقالوه بصدد الشعر العربي فيما سلف فإننا هنا ننفي أن يكون هذا الكلام شعرا؛ فليس-في منظور ذوي النظر الدقيق--إلا نثرا موقعا. ثم ان اتفقت فواصله في الروي فهو مرصع، والا فهو مطرف.(٢) هذا إن استقلت سطوره موسيقيا فإن لم تستقل فهو نثر مرسل. لانعدام التوقف عند نهايات السطور.

وقد سبق إلى هذه الرؤية الدكتور عمر فروخ فتناولها بتفصيل لايتسع لمثله المقام هنا ولكنا نذكر أنه تحت عنوان "الشعر الحر عندنا" أورد خطبة لقس بن ساعدة، وأخرى للأحنف بن قيس، ومقامة للحريري ثم عقب قائلا :"وتجربة الشعر الذي يسمى حرا ليس إلا فواصل مسجوعة أو غير مسجوعة، وقد كانت معروفة منذ زمن بعيد جدا منذ الجاهلية الأولى"(٣) وأردف هذا بنقل قطعتين من رسالة الهنا لأبي العلاء المعري "٤٤٩-١٠٥٧" ثانيتهما على لسان الحيتان نسوق منها على نسق كتابته لها ولما أورده سواها:

وقالت الحيتان المتفكنة
ماحدث نضوب الماء
إلا لخطب قضي من السماء
من هذا الرجل الصالح الذي عمل خيرا في الصرعين
ودأب في صلاح الشرعين
فتولى الله عن الإنس كفاءه
وحفظ في الدراين وفاءه
ولا يمتنع في القدرة أن يعذب ببركته الماء الأجاج
فيعود كأنه من النحل مجاج

---

(١) نفسه: ١١١، وينظر مع ذلك : ١١٢،١١٠
(٢) سبق أن أشرنا إلى ذلك
(٣) هذا الشعر الحديث: ١٢٤، وينظر مع ذلك ١٢٠-١٢٤

ثم انتهى إلى نتيجة استخلصها مما أسلفه فقال :"إذن سقطت دعوى الجدة عندهم فى التحرر من الوزن حينا، ومن القافية حينا آخر أو منهما فى عدد من المرات".(١)

وإذا سقطت هذه الدعوى قامت على أنقاضها حقيقة ناصعة وهى أن مثل هذا الكلام ليس إلانثرا تختلف صوره بين موقع ومرسل على نحو ماسبق بيانه.

هذا. ونود أن نلفت نظر أصحاب الشعر الحر إلى أن ماأسموه جملة شعرية أو نفسا شعريا لاتتحقق كينونته على نحو صحيح إلا فى الشعر العربى بإطاره الأصيل وأمامهم ديوانه على امتداد تاريخه فليقرأوا منه ماشاءوا وقد نجد على سبيل التمثيل فى قصيدة أبى ذؤيب، وقصيدة ابن الرومى اللتين قبسنا منهما أبياتا فيما سلف أكثر من جملة وإذا تطلعنا إلى المزيد فلنمض مع الدكتور محمد مندور نصغى إلى تحليله لقصيدة "يانفس" لنسيب عريضة حيث أورد قوله:

قد نام أرباب الغرام وتدثروا لحف السلام
وأبيت يانفس المنام أفأنت وحدك تشعرين؟
الليل مر على سواك أفما دهاهم مادهاك؟
فلم التمرد والعراك؟ ماسور جسمك بالمتين؟

ثم أردف قائلا :"ونتصت إلى الموسيقى فإذا هى أجمل ما فى القصيدة، ونحن الآن بإزاء بحر تقليدى (مجزوء الكامل) ولكن انظر كيف استخدمه الشاعر؟ فالوحدة لم تعد وحدة البيت بل المقطوعة (قد نام- تشعرين) وفى كل مقطوعة أربعة أشطر : الثلاثة الأول منها يقفى بعضها البعض وأما الشطر الرابع الذى نسميه القافلة فيقفى القوافل الأخرى، وعلى هذا النحو تطرد القصيدة كل وحدة لتكون إذا من ثمانى تفاعيل تسيل إلى أن توقفها القافية النونية الساكنة ثم تعود فتستأنف سيرها فى المقطوعة إلى أن تقف".(٢) ومضى الدكتور مندور يتحدث عما فى الكامل من تساو فى التفاعيل لم يؤثر فيها الإضمار، وأنه لم يلحظ فيه طيا، وعن سر تسميته هو والوافر بهذا الاسم ثم قال :" وإذا صحت ملاحظتنا وضح السر فى إيحاء هذا الوزن بالاطراد، وكل اطراد

---

(١) نفسه : ١٢٥

(٢) الميزان الجديد فى الشعر : ٧٢-٧٣

يلائم الإضناء والحيرة اللذين يزيدهما وضوحا طول المقطوعة، وهى لاتقف عند سكون القافلة إلالتعود من جديد كأمواج البحر التى تتحطم تباعا مزبدة عند صخرة الشاطىء، وهذا يماشى بناء القصيدة المكونة من فروض متتابعة، وموجات نفسية متجددة، وهذه وتلك يطول نفسها ويطرد ثم تفنى ليعود غيرها إلى الظهور. توفيق رائع إلى الملاءمة بين موسيقى الشعر وموسيقى الإحساس. بين الصياغة ونفس الشاعر ثم إن الاطراد هنا لاينتهى إلى الفقر والإملال كما يحدث أحيانا فقد عرف الشاعر كيف يتجنبه بالحركة الشعرية، ثم بتقسيمه لتفاعيله الثمانى إلى أربع وحدات ثلاث منها تفصل، وتجمع بينها القوافى ثم يأتى سكون القافلة فيفصل ويجمع بين وحدات القصيدة كلها"(١). ولايخفى أن ماقاله الدكتور مندور ينطبق بصورة ظاهرة على الرباعيات والخماسيات أو مايمكن أن نسميه بالمسمطات،وينطبق بصورة أشد ظهورا على الموشحات.ولوأننا أنعمنا النظر فيما سوى ذلك من شعر لرأينا الجملة الشعرية فى صورة تملأ النفس.

إذ تطالعنا فى شعر الغزل عند عمر بن أبى ربيعة وجميل ثبينة،وكثيرعزة،والعباس بن الأحنف، وفى خمريات أبىنواس ووصفيات ابن خفاجة، وسيفيات المتنبى، وكافورياته،وغير ذلك ممايزخر به ديوان الشعر العربى الأصيل.

هذه هى موسيقى شعرنا العربى التراثى ترتبط بوجدان الشاعر ارتباطا وثيقا(١) ولكن أصحاب النغمة النشاز يرمونه بالعجز عن الإيماض بما يموج فى نفس الشاعر من شتى الأحاسيس، وبغير ذلك مما سبق بيانه، لتخلو الساحة لما أسموه من الكلام شعرا تنهض موسيقاه بما لم تنهض به موسيقى شعرنا. ليس هذا فحسب ولكنهم يمضون إلى غاية أبعد مدى فيرمون من يخالفهم الرأى بأنهم ذوو ثقافة تقليدية، ولاندرى أتلحق هذه الوصمة بكل من يكشف عن عوار شقشقتهم ولو كان من ذوى الصوت الجهير من نقاد الغرب؟.

---

(١) الميزان الجديد فى الشعر :٧٣

(٢) ومثله كل شعر جرى على الوزن والقافية . ينظر: قواعد النقد الأدبى - لاسل كربى - ترجمة محمد عوض : ٤١،٤٤

فليسمع هؤلاء- إن كانوا يريدون أن يسمعوا - ما يقول "أوستن وارين"وزميله فى النظرية الموسيقية لأوزان الشعر، ونبوها بشعرهم فى ثنايا حديثهم عن أبرز الرؤى فى هذة الأوزان حيث يقولان :"النموذج الثانى هو النظرية الموسيقية. وتقوم على افتراض يبدو صحيحا إلى آخر مدى. وهو أن الوزن فى الشعر يماثل الإيقاع فى الموسيقى؛ ولذلك من الأفضل أن يمثل فى نوطة موسيقية". ويتحدثان عن بدء ظهورها سنة ١٨٨٠ على يد "سيدنى لانير" فى كتابه (علم الشعر الإنجليزى) ومانالها بعد ذلك من صقل وتهذيب ثم يقولان فى تقويمها :"وللنظرية ميزة التأكيد الشديد على ميل االشعر نحو الزمن الذاتى للمنشد، وهى تبين الطرق التى بها نخفض صوتنا أو نسرعه، أونمطه، أو نقصره فى نطاق الكلمات، وهى أنجح ماتكون فى الشعر القابل للغناء، وتعجز حين تطبق على الشعر الحر حتى إن بعض شراح النظرية ينكرون أن يكون الشعر الحر شعرا".(١)

والسؤال الذى يطرح نفسه : ماذا يقول أنصار الشعر الحر فى شراح النظرية الموسيقية فى الشعر؟ أذوو ثقافة تقليدية أم أصحاب رؤية ثاقبة ونظر سديد؟

وقبل ذلك : ماذا يقولون فى تقويم "أوستن وارين" وزميله "رينيه وليك" لهذه النظرية ومؤداه أن نجاحها فى الشعر القابل للغناء برهان ثرائه الموسيقى، وعجزها فى الشعر الحر آية فقره فيها، وأن البديهة تقضى بنفى الكلام من حظيرة الشعر عند ما يعرى من الموسيقى؟.

على أنه لايتأبى- مايدعونه بالشعر الحر- على التسجيل الموسيقى فحسب بل إنه يستعصى على التلحين أيضا. فهذا باحث مستقيم الطبع يتذوق الشعر، ويجيد الموسيقى وتحظى ألحانه بقبول أوساط تتذوقها ومن بينهم لفيف من أساتذتها ومؤرخيها يحاول تطويع الشعر الحر فيجده مضطرب الإيقاع مما أربك العازفين معه، وضابط الإيقاع مع أنه ممن يجيد هذا النمط من القول. وقد حدثنا عن تجربته تلك بعد أن عثر على

---

(١) نظرية الأدب : ٢١٦-٢١٧، نقلا عن "دونا لد ستوفر"فى كتابه طبيعة الشعرالذى صدر فى نيويورك ١٩٤٦م : ٢٠٣-٢٠٤وعن "جورج سيتوارت فى كتابه التكنيك الحديث للأوزان كما توضحه الأغانى الشعبية "وقد صدر فى نيويورك سنة ١٩٢٢. وواضح أن هذه الفترة هى التى ظهرت فيها موجة الشعر الحر عندنا ثم اشتتد صخبها ينظر: الشعر المعاصر : ٨١، نظرية الأدب :٤٢٥

نماذج تخلو من الميثولوجيا الإغريقية الطاردة لتفاعلها مع وجدانه، ومن الاعتماد على رسم الجو الإيحائى الحائل دون وضوح المعانى بدرجة كافية والمؤدى إلى استحالة تلحينها فقال :"راقتنى إحدى أندلسيات فتحى سعيد.. وتوارد على الخاطر وزن السماعى الثقيل لاستخدامه فى هذا اللحن فاستخدمته فى الجمل الافتتاحية ووجدت أنه يعطى الجو المناسب ... ثم أردت أن أستخدمه فى سياق القصيدة واخترت لذلك الأبيات التى تقول:

"والنهر ذلك المساء/ يورق فى العروق والدماء/ كرما لنهر ها ظمى/(١) فكان أن استقام الشطر الأول والثالث للإيقاع أما الشطر الثانى فكان لزاما أن أكسر الإيقاع بإضافة بعض "الدمات" وجاء مقبولا إلا أن ضابط الإيقاع- وهو طبيب وشاعر يكتب شعر التفعيلة استجاب لى أول الأمر بعد جهد جهيد فى تطويع الإيقاع حتى نحتفظ بروح إيقاع السماعى إلا أن ذلك كان صعبا لدرجة أننا فى كل تجربة للحن كنا نقف مرة أخرى عند هذا الشطر لنسترجع معا ماأحدثت من تنويع على الإيقاع. وأخيرا ومنعا لحدوث ذلك التوقف عند الأداء الفعلى للحن اكتفينا بالانتقال إلى إيقاع ثلاثى بسيط لهذا الشطر ثم نعود إلى السماعى الثقيل فى الشطر الثالث"

ثم مضى يذكر أثر هذا اللحن على المختصين وما دار حوله من نقاش قائلا :"وقد استمع الأستاذ فتحى سعيد لهذا اللحن، ودار النقاش حول هذه النقطة وكان السؤال هو : هل يلجئنا شعر التفعيلة إلى التخلى نهائياعن إيقاعاتنا المركبة (هذه الإيقاعات – كما يقول الباحث – ركن أصيل فى موسيقانا العربية .. وهو أيضا ثابت الأثر كما تدل التجارب العلمية الفسيولوجية) أو أن على الموسيقيين أن يعملوا على إدخال هذه التنويعات على الإيقاعات ويتدربوا عليها، ويدربوا أجيالا جديدة وهو أمر يبدو حاليا من الصعوبة بمكان كما حدث مع ضابط إيقاعنا بالرغم من مقدرته الإيقاعية والشعرية معا فمقدرته على كتابة شعر التفعيلة لم تمكنه من تطبيق التفعيلة على الإيقاع الموسيقى؟"(٢)

---

(١) تشير العلامة المائلة إلى السطر الشعرى على منهجهم.

(٢) مجلة فصول – العدد الثانى من المجلد الخامس : ١١٣

وبعد أن استطلع آراءهم وعرف أثر هذا اللحن المضطرب على نفوسهم تساءل قائلا: وإذا كان هذا الجهد ممكنا فهل يستحق الأمر هذا العناء لكى نتخلى به فعلا عن بعض أسس حضارتنا أو يكون من الأجدى أن نتبين الثوابت من هذه الأسس. ونبذل جهدنا فى التجديد فى مجال المتغيرات من الأفكار والأخيلة وتنويع الأوزان والتقطيع درن هدم الصرح الثابت منذ الأزل؟"(١)

ولنا بعد ذلك كله ان نسأل أنصار الشعر الحر: كيف يصح - مع استعصائه على التسجيل الموسيقى وعلى التلحين - الادعاء بأن القصيدة فى هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق نوعا من الإيقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه؟(٢) أين كمال الموسيقى مع هذا الاضطراب؟ وأى اضطراب يثمر تنسيقا فى المشاعر والأحاسيس؟

وفى ختام الحديث عن هذا العدول الشارد لايسعنا إلا أن نورد هذه الكلمة الدقيقة للدكتور شوقى ضيف؛ فهى تعبر عن حقيقة ينشدها الحراص على إحقاقها، وقد سجلها بعد أن بين منهج هؤلاء فى بناء السطر الشعرى، وحجتهم فى ابتداعه أو اتباعه، واعتده صورة غريبة انتهجها شعراء المهجر الأمريكى فقال:"وقد كثر من يصنعونها فى هذه الأيام بحجة أنها تقضى على الحشو ورتابة القوافى كما تقضى على التكرار.... الخ، ونزعم زعما أنها لن تعيش بيننا طويلا إلا إذا دعمها أصحابها بقيم صوتية كثيرة تتلافى ما فقدته من أنغام القافية، وتقابل الشطور لسبب بسيط هو أن شعرنا غنائى، وهو لذلك يزخر بالأنغام، وما كانت موسيقاه الغنية عيبا بل هى ميزته الكبرى بين أنواع الشعر فى العالم؛ إذ تطرد الألحان فيه بصورة مضبوطة تؤثر فى الأعصاب وكأنها إيقاعات لجوقة موسيقية يصل تأثيرها إلى سامعها من جميع الجوانب والأركان".

ثم أردف مبينا فى إيماءة ذكية العلة الكامنة وراء هذا المنزع ومفندا إياها فقال :"والحق أن شعرنا ليس فى حاجة إلى أن نخضعه للشعر الغربى وصوره العروضية؛ لأنه شعر كامل الأداء من الوجهة الموسيقية، وكل محاولة لإخراجه عن صورته

---

(١) مجلة فصول - العدد الثانى من المجلد الخامس : ١١٣
(٢) الشعر المعاصر : ٦٣

الخاصة من شأنها أن تنزل به عن مستواه النغمى. وحقا أن الصور الغربية تجعل النظم أهون وأيسر غير أن هذا التيسير ليس مطلبا للشاعر الممتاز الذى يستطيع بملكاته تذليل كل صعوبة، بل إن الصعوبة وخاصة فى القافية من شأنها أن ترهف حسه وتصقل قريحته، وتضبط \منظوماته\ بنقط ارتكاز تتيح للناس أن يحفظوا شعره ويرددوه، والقافية فى شعرنا ليست عبئا ثقيلا كما يظن؛ فإن لغتنا تمتاز بثروة لغوية كبيرة، وما على الشاعر إلا أن يتزود زادا وافرا منها فإذا القافية فى يده هينة، وأكبر دليل على ذلك أنها لم تستعص على شعرائنا البارعين طوال العصور الماضية بل إنها لم تستعص على شعرائنا المبدعين فى الشعر القصصى من أمثال سليمان البستانى الذى ترجم إلياذة "هو ميروس" وشوقى الذى صنع مسرحيات مختلفة وأولى لشعرائنا أن يتركوا هذا التجديد فى إطار قصائدهم، وأن يتجهوا إلى التجديد فى المضمون"(١)

هذا. وقد يظن أننى أطلت صحبة العدول فى هذه البنية لكن معايشة المصادر التى تناولتها تومىء إلى الجهد المبذول فى بلورتها على صورة إن لم تكن فى غاية القصد فهى على غاية الاعتدال مع تمام الوضوح فى المعالجة، وللقارىء- بعد- رؤيته التى هى مناط القبول والاحترام.

- ثانيا : النثر:

وإذا ألقينا نظرة عاجلة على النثر ألفيناه أنواعا أقدمها الخطبة، وأحدثها المقال، والقصة، وبينهما الرسالة. غير أن القصة تحتل مكانا بارزا فى ساحة الإبداع حتى ليقرر بعض النقاد أنها "صارت.. أعظم الأجناس الأدبية خطرا".(٢). وذلك يدعونا إلى الإلمام بها دون ماسواها من الخطبة والرسالة، والمقالة والخاطرة؛ لأن العدول فيها – على تعذره – لايمثل وجهة فنية أو ليس بذى خطر؛ إذ لايعدو البنية الشكلية كالعدول عن الأسلوب المرسل إلى المسجوع أو عكسه، أما ماعداها فإنه غير ميسور.

وأهم أنواعها – فيما يرى النقاد –: الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة.

---

(١) الأدب العربى المعاصر فى مصر د. شوقى ضيف: ٧٨،٧٩ ط رابعة – دار المعارف.

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٤٩١

وقبل أن نمضى فى الحديث عن بنى القصة نذكر بتحديد النقاد للرواية والقصة القصيرة، وبذا تتحدد القصة.

أما الرواية فهى أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم، والقصة القصيرة فقد حددها بعضهم بالزمن المستغرق فى قراءتها، وهو يتراوح بين نصف ساعة وربع ساعة بينما حددها آخرون بعدد من الكلمات يتراوح بين خمسمائة وألف كلمة وعشرة آلاف كلمة، وماقل عن خمسمائة يسمونه: Sketch. موقفا أو فقرة ومازاد عنها ولم يصل إلى حد القصة القصيرة يسمى قصيصة.(١)

وأيا ماكان التحديد فالصفة الأساسية التى تختلف فيها عن القصة – فوق الطول– هى وحدة الانطباع. ومع ذلك فهى – غالبا – ماتحقق الوحدات الثلاث التى عرفتها المسرحية الكلاسيكة الفرنسية وهى وحدة الحدث، والزمان والمكان، والشخصية – (٢) وإذ قد عرفنا ماتقدم فحسن منا أن نعرض بنى الفن القصصى وهاهى ذى:

أ- البنية العضوية:

وتشكلها العناصر الخمسة المتعارفة للقصة وهى : الحادثة – السرد – البناء – الشخصية – الزمان والمكان – الفكرة.(٣)

ب- البنية الشكلية

وتتمثل فى الحبكة أو الإطار الذى تنصهر فيه حوادث القصة وشخصياتها بحيث تبدو وحدة ذات دلالة عن طريق الصورة العضوية التى تنظم فيها الشخصيات والحوادث بحيث تشغل أماكنها المناسبة، وتلك هى الحبكة أو البنية البسيطة للقصة التقليدية كما قرر ذلك :(أ . ل. بيدر) A.L. Bader حيث قال :"أية قصة :

١- تستقى بنيتها من حبكة مبنية على صراع، وينبثق عنها حدث Action.

٢- وهذا الحدث متوال متنام بمعنى أنه يقدم للقارىء شيئا يلاحظه. وهو ينكشف ويتطور عادة بوساطة سلسلة تولد تشويقا (Suspense) .

---

(١) الأدب وفنونه : ١٤٧ – ١٤٨

(٢) نفسه

(٣) نفسه : ١٣٧– ١٤٦

٣- ويؤدى فيها الحدث إلى حل الصراع فى النهاية معطيا القصة بذلك (غاية)".(١)

جـ- البنية التكوينية:

ونعنى بالبنية التكوينية طبيعة عناصر القصة من حيث كونها من الحقائق الكونية أو من الغيبيات والوقائع الغريبة غير المألوفة تلك التى يسميها النقاد بالعناصر المثالية.

والجدير بالذكر فى هذا المجال أن القصة - فى أول نشأتها - كانت ذات عناصر غيبية ووقائع غير مألوفة لتأثرها حينئذ بالملاحم. نرى ذلك فى قصص الرعاة التى ظهرت فى الأدب اليونانى والرومانى إبان القرون الثلاثة الأولى للميلاد مثل قصتى: (ثباجنيس وكارخيل). حيث تسامت كل منهما بجمال الحبيبة وخلقها حتى بدت شاذة عن الطبيعة وصورت عالما خياليا للرعاة والراعيات وكيف كان المحبون يتغلبون على العقبات فى سبيل الظفر بالحبيبة، وفى هذا السياق تظهر عناصر السحر، واستطلاع المستقبل، وتلعب الصدفة دورا كبيرا تخرج فيه عن حدود الاحتمال. ونراه أيضا فى قصص الفروسية إبان القرون الوسطى؛ إذ كان الفارس يصور فى إطار مثالى كامل؛ فهو يعيش فى عالم بعيد عن الحقيقة وتعينه قوى غيبية، وتساعده الساحرة المجهولة (أرجاندا) وكان - لذلك - يحارب عمالقة ومخلوقات غريبة فيحرز نصرا بعد آخر. وقد كرس قواعد الفروسية على هذا النسق الكاتب الأسبانى (سان بدرو) SAn pedro بقصته "سجن الحب" التى نشرت سنة ١٤٩٢م.(٢)

العدول فى القصة:

يتناول العدول فى القصة البنى التى أسلفنا الحديث عنها:

أ- ففى البنية العضوية:

يعدل الأديب عن توجيه عنايته إلى كل عناصر القصة ملتفتا إلى عنصر منها فيجعله مركز اهتمامه، ونتيجة لذلك تنشأ قصة مطبوعة بطابع العنصر الغالب فنرى

---

(١) بنية القصة القصيرة الحديثة - ترجمة د. محمد سليمان القويفلى : ٢٠٣ مجلة الدارة - العدد الثانى سنة ١٤١٣هـ - سنة ١٩٩٢م . وينظر : الأدب وفنونه : ١٤٠ - ١٤١ لرؤية هذه البنية بصورة أوضح. وقد آثرنا ماأثبتناه لوجازته.

(٢) ينظر : النقد الأدبى الحديث : ٤٧٦

قصة الحادثة حين يهتم الكاتب بالوقائع، وقصة الشخصية حين يعنى بالمواقف (١)؛ ففى الأولى تكون الحركة هى الشىء الرئيس، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق. فالحركة عنصر أساسى فى العمل القصصى عضوية كانت أو ذهنية(٢)، وتتمثل العضوية فى الحوادث التى تقع، وتتمثل الذهنية فى تطور الفكرة نحو الهدف الذى ترمى إليه القصة وفى الثانية يكون الاهتمام بالشخصية أولا ثم الوقائع التى تتجلى من خلال مواقفها سواء أكانت الشخصية مسطحة لاتغير فى تكوينها وإنما يكون التغير فى علاقاتها بالشخصيات الأخرى، أو كانت نامية يتم تكونها بتمام القصة.(٣)

وإذا وجه الكاتب عنايته إلى الزمان والمكان نشأت قصة الحقبة وهى التى تهدف إلى تصويرمجتمع معين فى مرحلة معينة لا إلى حقيقة إنسانية تتراءى فى كل عنصر، ويمثل هذا النوع قصة "أنا الشعب" لعبد الرحمن الشرقاوى.

وإذا سيطرت فكرة "ما" على الكاتب ثم أطلق العنان لقلمه يرسم ماتهتف به نفسه فى صورة قصة فسترى ملامح الفكرة طافية على السطح، وإذا نحن أمام قصة الفكرة؛ إذ تبدوتصرفات الأشخاص صدى للفكرة لاستجابة لتكوينها الخاص، ومن ثم ينعدم تأثيرها لاستلاب حريتها بالتوجيه الذى يوجهها إليه الكاتب، ولايشذ عن ذلك إلا مايسمى بالقصة الدرامية dramatic novel ؛ فهى على الرغم من التصرفات المنطقية أو الضرورية يصدر عنها فى الوقت نفسه تصرفات هى صدى لكامل حريتها مثل قصة "مرتفعات وذرنج" للكاتبة الإنجليزية (إميلى برونتيه) Emily Bronte.(٤)

وعلى هذا النحو نرى أنواعا مختلفة من القصة بالتركيز على واحد من عناصرها التى جرى عليها العرف لهذا الجنس الأدبى. على أنه ينبغى أن نكون على ذكر من أن التركيز على هذا العنصر أوذاك لا يلغى ماسواه، وإنما يتوارى وراءه، ونستأنس لذلك بقول بعض النقاد :"على أن انقسام القصة إلى قصة حادثة، وقصة شخصية لايتمثل بهذه الحدة، وكل مافى الأمر أن كاتبا يولى الشخصية اهتماما أكبر، وآخر

---

(١) الأدب وفنونه : ١٤٢
(٢) نفسه : ١٣٨
(٣) النقد الأدبى الحديث : ٥٢٩-٥٣٠، الأدب وفنونه : ١٤٢-١٤٣
(٤) الأدب وفنونه : ١٤٦- ١٤٧

يهتم بالحادثة، ولكن القصة ذاتها لايمكن أن تخلو خلوا تاما سواء من الشخصية أو الحادثة".(١) ومايصدق على هاتين يصدق على ما سواهما مما تمثله بقية العناصر.

ب- وفى البنية الشكلية:

يعدل الكاتب عن الصورة العضوية البسيطة التى تسير وفق منهج زمنى فى عرض الأحداث(٢) إلى منهج آخر. ويمس هذا العدول جانب الحبكة كما يمس طريقة العرض : ففى الحبكة يؤثر الكاتب الطريقة الانتقائية حيث لايظهر علاقة منطقية بين الوقائع وإنما تتلاقى فى البطل؛ فهو الذى يربط بينها باعتباره النواة المركزية التى تلتقى عنده العناصر المتفرقة، ويمثل هذا النوع قصص المغامرات كقصة "روبنسون كروزو". لدانيال ديفو.(٣)

وفى طريقة العرض نرى للمبدعين مناهج عديدة: فقد "تبدأ القصة بنهايتها وكثيرا مايقع ذلك فى القصص البوليسية فتبدأ بوقوع الجريمة لتمييز خيوطها والرجوع إلى كشف الغامض منها، وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسة فى منظر صامت يعتمد على الوصف اعتمادا كبيرا ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة يشرح بهذا الرجوع المنظر الذى قدمه أولا".(٤)

وإلى جانب هذا وذاك يمس العدول عنصر السرد حيث يعدل الكاتب عن الطريقة المباشرة(٥) فيدع "بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ليخلق الشعور بالألفة والثقة" معتمدا فى ذلك على مهارة فى السرد تمكنه من تبرير الحكاية بما يحيط بها من مجال ليتيسر له إقناع المتلقى، :"وقد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل كما فى "آلام فرتر" لجوته أو مذكرات يومية كما فى قصة "الغثيان" لسارتر".(٦)

والعدول عن منهج إلى آخر ينم عن رؤية فنية دعت إليها رغبة الأديب فى معايشة المتلقى، ومشاركته وجدانه.

---

(١) الأدب وفنونه : ١٤٣
(٢) النقد الأبى الحديث : ٥١٤
(٣) الأدب وفنونه : ١٣٩-١٤٠
(٤) النقد الأدبى الحديث : ٥١٤
(٥) نفسه : ١٣٨-١٣٩
(٦) نفسه: ٥١٥

جـ - وفى البنية التكوينية:

نرى الكتاب يتمردون على قصص الرعاة والفروسية، وقد أثمر هذا التمرد تغيرا فى طابع عناصر القصة إذ تحول من المثالية، والوقائع الغيبية إلى الطابع المعقول أو المألوف فى دنيا البشر.

وقد مر هذا التغير بأطوار يمثل كل منها صورة من صور العدول عرفتها القصة فى كل خطوة خطتها فى سبيل تطورها، ونرصد هذا بإيجاز فيما يلى:

١- بدأ "سرفانتس" هذا التمرد بسخريته من قصص الفروسية من خلال قصته "دون كيخوته"؛ إذ قلد هذه القصص فى سخرية تنقل الحوادث المثالية التى تتمثل فيها المأساة إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم.

وكذلك فعل "جوتييه"- فى مقدمة الكتاب الفرنسيين-؛ إذ هاجم قصص الرعاة بقصته "موت الحب" حين صور حبا لاأثر فيه للمثالية بين راع غليظ الطبع وراعية فى صفاتها الحقيقية بين الرعاة.

وقد أثمر هذا الهجوم ثمرة جيدة؛ حيث ظهر فى الأدب الإسبانى ثم فى الأدب الفرنسى ماعرف بقصص "الشطار" وكان هذا النوع أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع.

٢- وفى القرن السابع عشر ازدهرت الكلاسيكية، وأثرت قواعد "العقلية" فى المسرح فعنى فيه بالتحليل النفسى، وبخاصة التحليل العاطفى. وكانت قصة "أميرة كييف" لصاحبتهاالسيدة "لافايت" Mme de Lafaytte التى نشرتها ١٦٧٨م فتحا جديدا فى عالم القصة بما نهجته من سبر أغوار النفس الإنسانية بإلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية من خلال الأحداث.

وعلى الرغم مما حققته "أميرة كييف" من طفرة فقد ظلت القصة محقورة فى نظر أكثر الكتاب والقراء؛ إذ كانوا لا يرونها سوى مسلاة للنساء وبقيت على هوانها هذا حتى أطل القرن الثامن عشر فارتقت مكانتها على يد "لوساج" Lesage بقصته "جيل بلا" Gil Blas فى سنة ١٧٤٧م حيث تجلى فيها الاهتمام بحوادث المجتمع ومايسود طبقاته من علاقات. ومايشوبها من عيوب فمهدت لصيرورة القصة ذات صبغة ديموقراطية فى تناول مشكلات الطبقات الشعبية فى المجتمع.

٣- وتبلورت القصص ذات القضايا الاجتماعية، وكانت تدور حول محورين يستهدفان غاية واحدة:

أولهما : الفرد وحقوقه المهضومة، وما يقتضيه ذلك من تغيير النظم القائمة
وثانيهما : ما ينبغى أن يكون فيه من تعاون لإسعاد أفراده.

وبذلك صارت هذه القصص أعمق أثرا فى علاج المجتمع ومسائله منذ عصر الرومانتيكيين. غير أنها كانت ذات طابع عاطفى مشبوب، كما أن إشارتها للفكرة كانت ذات نزعة خطابية مباشرة، وكانت الشخصيات فيها تصور أو تمثل فى بطولة يبعد بها مؤلفوها عن مجرى الحقائق المألوفة عند عامة الناس.

٤- ولإغراق الرومانتيكية فى الخيال والبعد عن الحقائق المألوفة قامت الواقعية ثم الطبيعية على أنقاضها فغاص الكاتب فى الواقع يستقى منه وقائع الحياة الفردية والاجتماعية، ويجعل منها مجالا تتحرك فيه شخصياته حتى تنتهى إلى نتيجة مأخوذة من أحداث الواقع نفسها، وهو فى ذلك يختفى وراء العالم الواقعى ويكتفى بتحليل شخصياته التى ينتزعها من الطبقة الوسطى أو من العمال. ويشرح دوافعهم النفسية فى مسلكهم إزاء موقف معين بما يضفى عليه طابع الإقناع.

ولم تكتف الواقعية والطبيعية بالوقوف عند حد الواقع بل ارتادت جوانب النفس الإنسانية تكشف ما فيها من السوء والشر فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد والعزائز الحيوانية التى تستشرى فيها بصورة تنذر بهلاكها وتغيير نظمهما. وتمثل الاتجاه الواقعى مجموعة "المهزلة الإنسانية" لبلزاك Balsac (١٧٩٩- ١٨٥٠م) حيث أعطت صورة نابضة لتاريخ المجتمع الفرنسى، كما تمثل قمة الاتجاه الطبيعى مجموعة "روجون ماكار" لإميل زولا ؛ فهى من خلال جمع الحقائق وعرضها توجه حياة الشخصيات القصصية حيث تنتهى الحقائق العملية والاجتماعية.

وعلى الرغم من موضوعية كتاب هذين المذهبين فإنهم يبدعون نتاجهم القصصى فى صورة فنية بارعة؛ فهو ليس مرآة يعكس الواقع كما هو ولكنه يعرض وقائعه فى نسق فنى شيق تتأثر فيه بالشخصيات وتؤثرفيها، وتوحى بآراء وقضايا هى

رة التأثير المتبادل بين الشخصيات والوقائع.(١)

هكـــــــــــذا:

طـا العـدول عـن العـرف الأدبـي بالقصـة خطـوات فساحـا انتهـى بهـا إلــى النضــج الفنـى تخلصت أولا من العالم الغيبى والقوى العجيبة التى كانت تدنيها من الملاحـم،ثم مـن العـالم ثالى الذى كانت تبعد فيه عن الواقع المـألوف ثـم مـن العـالم الأرستقـراطـى الـذى كانـت تم فيـه بطبقـة خـاصـة هـى فــى الذروة من المجتمع
لا تمثله، ثم تكتفى بعد ذلك بالنزول إلى أغوار المجتمع لتسبر مشكلاته بـل غـاصت كذلك الجوانب المظلمة : جوانب السوء فى الأفراد والجماعات لتعالجها".(٢)

ليس هـذا فحسـب ولكنهـا تطلعـت إلـى تحليـل الجوانـب النفسـية فمضـت تتغلـل فيهـا حسس دخائلها وتفضى بآراء تكشف عما فى حناياها، ثم طمحت – بما يؤازرها من التقدم لمى والفكرى – إلى مخاطرات تتصـارع فيهـا قـوى الخيـر والشـر فيمـا سـمى بـالقصص ليسية؛ إذ تنشر حوادثها نوعا من الغموض يهيج الفكـر مـع الوثـوق بـأن مـا يـتراءى فـى ورة اللغز ليس إلا واقعا إنسانيا سيفض مغاليقه إنسان ذو قـدرة يمكـن أن يمسـك بـالخيوط ى تنتهى إلى كشف ماأحكم الشرير إخفاءه.(٣)

هذا ما تهيـأ لنـا الحديث عنـه مـن العـدول عـن العـرف الأدبـى ، وقـد آن لنـا أن نلـم حديث عن العدول فى الوضع العجمى.

ينظر : النقد الأدبى الحديث : ٢٦٤- ٢٨٧

النقد الأدبى الحديث : ٢٨٧

ينظر: النقد الأدبى الحديث : ٢٨٨،٢٩٠

الفصل الثالث

العــــــــــــــدول
في الوضع المعجمى

وفى تناولنا للعدول فى الوضع المعجمى نلم بالقاصد منه والشارد على النهج الذى سلف.

- **العدول القاصد:-**

ويتمثل هذا اللون فيما عدل به من الألفاظ عن معانيها التى وضعت بإزائها فى معاجم اللغة إلى معان أخرى. وإنما يكون ذلك حين تتوفر الملابسة بين المعدول عنها والمعدول إليها سواء أقامت على التشبيه أو على ماسواه من الملابسات على اختلاف أنواعها وهى التى يتحقق بتوفرها ما تعارف عليه البلاغيون والنقاد باسم المجاز المرسل، والاستعارة والتمثيل القائم علىحدها والكناية.

وبمثل هذا العدول تنعكس على العبارة خصيصة الأدب فإذا بها تتسلل إلى النفس فتمازجها وتتفاعل معها وتفعل بها فعل السحر. وهذا الأثر هو ما أسماه عبد القاهر فضلا ومزية فى سياق حديثه عن هذا النمط من العدول حيث قسم الكلام الفصيح إلى قسمين مرد الحسن فى أولهما إلى اللفظ وفى ثانيهما إلى النظم ثم بين ما يعنيه بالأول فقال :"فالقسم الأول الكناية والاستعارة، والتمثيل الكائن على حد الاستعارة. وكل مافيه مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر. فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو - إذا وقع على الصواب وعلى ماينبغى - أوجب الفضل والمزية. فإذا قلت : هو كثير رماد القدر كان له وقع وحظ من القبول لايكون إذا قلت : هو كثير القرى والضيافة ... وكذا إذا قلت : رأيت أسدا له مزية لاتكون إذا قلت : رأيت رجلا يشبه الأسد ويساويه فى الشجاعة، وكذلك إذا قلت: أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى كان له موقع لايكون إذا قلت : أراك تتردد فى الذي دعوتك إليه كمن يقول :

خرج ولا أخرج فيقدم رجلا ويؤخر أخرى.. لايجهل المزية إلا عديم الحس ميت لنفس، إلا من لايكلم؛ لأنه من مبادئ المعرفة التى من عدمها لم يكن للكلام معه معنى".(١) ويمد لإمام عبد القاهر مظلة هذا العدول إلى المجاز المرسل؛ إذ المجاز أعم من الاستعارة (٢) من ثم رأيناه يسوق أمثلة لما ورد فيه السبب مرادا به الأثر الناشئ عنه، ومن تلك الأمثلة ولهم فى صفة راعى الإبل: إن له عليها لإصبعا يريدون بالإصبع الأثر الحسن ثم نظر لذلك نوله:"ويشبه هذا فى أن عبر عن أثر اليد والإصبع باسمهما وضعهم الخاتم موضع الختم قولهم: عليه خاتم الملك، وعليه طابع الكرم والمحصول أثر الخاتم والطابع". واستشهد لذلك نول الشاعر:

وقلن حرام قد أحل بربنا   وتترك أموالا عليها الخواتم

قول الآخر:

إذا فضت خواتمها وفكت   يقال لها دم الودج الذبيح

لم يرقه تأويل أبى على الفارسى للمراد فى البيتين بأنه على تقدير مضاف محذوف كون أصل الأول: وتترك أموالا عليها نقش الخواتم، وأصل الثانى: إذا فض ختم واتمها؛ لأن هذا التحليل منظور فيه إلى المعنى والغرض لا إلى طريق أدائه. نرى ك فى قوله :"وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة به، وذقته بالحاسة مهيأة لمعرفة طعمه لم تشك فى أن الأمر على ماأشرت لك إليه، ويدل على أن المضاف د وقع فى المنسأة، وصار كالشريعة المنسوخة تأنيث الفعل فى قوله: إذا فضت خواتمها و كان حمكه باقيا لذكرت الفعل كما تذكره مع الإظهار".(٣) وقبل عبد القاهر ا يربو على قرنين من الزمان(٤) أشار ابن قتيبة إلى هذا النمط من دول فأورد ألفاظا عدل بها عن معناها المعجمى إلى معنى أعم

---

(١) دلائل الاعجاز :٢٧٩- ٢٨٠

(٢) ينظر : أسرار البلاغة – تعليق محمد عبد العزيز النجار: ٣٦٠ ط صبيح سنة ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧ م ودلائل الاعجاز تحقيق المراغى ١٩٩.

(٣) أسرار البلاغة – تحقيق رشيد رضا: ٢٨٤ – ٢٨٥ ط صبيح – سادسة سنة ١٣٧٩ هـ – ١٩٥٩ م.

(٤) توفى ابن قتيبة سنة ٢٧٦ هـ وتوفى عبد القاهر سنة ٤٧١هـ

وأوسع(١) حيث قال: "وأما قوله سبحانه (فإن كنت فى شك مما أنزلنا إليك فاسأل الذين يقرءون الكتاب من قبلك) ففيه تأويلان: أحدهما أن يكون الخطاب لرسول الله صلى الله عليه وسلم والمراد غيره من الشكاك؛ لأن القرآن نزل عليه بمذاهب العرب وهم قد يخاطبون الرجل بالشيء ويريدون غيره، ولذلك يقول متمثلهم : إياك أعنى واسمعى ياجارة، ومثله قوله: (يأيها النبى اتق الله ولاتطع الكافرين والمنافقين إن الله كان عليما حكيما). الخطاب للنبى صلى الله عليه والمراد بالوصية والعظة المؤمنون. يدلك على ذلك أنه قال :(واتبع ما يوحى إليك من ربك إن الله كان بما تعلمون خبيرا) ولم يقل بما تعمل".

ويسترسل ابن قتيبة فى ذكر ماجرى على هذه الوتيرة فيقول:"ومثل هذه الآية قوله :"واسأل من أرسلنا من قبلك من رسلنا أجعلنا من دون الرحمن آلهة يعبدون). أى سل من أرسلنا إليه من قبلك رسلا من رسلنا. يعنى أهل الكتاب. فالخطاب للنبى صلى الله عليه والمراد المشركون". ليس هذا فحسب ولكنه يقيس ماتراءى له فى هذه الألفاظ على ماتراءى له فى الشعر فيسوق أبياتا للكميت فى مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم وهى التى يقول فيها:

إلى السراج المنير أحمد لا ... يعدلنى رغبة ولا رهب
عنه إلى غيره ولو رفع النا ... س إلى العيون وارتقبوا
وقيل أفرطت بل قصدت ولو ... أكثر فى اللجاج واللجب
أنت المصفى المحض المهذب فى النسـ ... ـبة إن نص قومك النسب

ثم أردفها قائلا :"فالخطاب للنبى صلى الله عليه والمراد أهل بيته فورى عن ذكرهم به .. وليس يجوز .. أن يكون هذا للنبى صلى الله عليه؛ لأنه ليس أحد من المسلمين يسوءه مدح رسول الله صلى عليه وسلم، ولايعنف قائله عليه. ومن ذا يساوى به ويفضل عليه حتى يكثر فى مدحه الضجاج واللجب؟ ... والآخر: أن الناس كانوا فى عصر النبى صلى الله عليه أصنافا: منهم كافر به مكذب له .. وآخر مؤمن به مصدق ..

---

(١) أورد ذلك فى موضعين من كتابه "تأويل مشكل القرآن" هما باب التناقض و الاختلاف : ص ٨١-٨٢ وباب الكناية والتعريض : ٢٦٩-٢٧١

رشاك في الأمر لايدري كيف هو. فهو يقدم رجلا ويؤخر أخرى فخاطب الله هذا
لصنف من الناس فقال : فإن كنت أيها الإنسان في شك مما أنزل إليك من الهدى على لسان
محمد صلى الله عليه فسل الأكابر من أهل الكتاب من قبلك ..(١) ولايخفى أن التأويل الثاني
يعود بالضمير إلى وضعه اللغوي لكن تبقى الألفاظ في الآيات الأخرى وفي شعر حسان
معدولا بها عن معناها المعجمي إلى معنى أعم وأوسع على أن هناك أمثلة أخرى يتحقق فيها
لعدول على هذا النسق لم نذكرها حتى لانقع في إطالة تغني عنها الإشارة.(٢)

- وعن هذا النسق من العدول نرى حديثا يطالعنا به نقاد الغرب يشبه ما سبق إليه
قادنا. ففي بيانه لتفاعل الشكل والمضمون أو الدال والمدلول في الأداء الشعري
وتمايزهما في الأداء النثري مما ينبيء عن السر في استعصاء الشعر على الترجمة
وانقياد النثر لها يقول جون كوين :"يمكن- دائما- ترجمة نص علمي ترجمة دقيقة من
لغة إلى أخرى أو داخل نفس اللغة.. لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ومن
هنا فإنه يمكن في ترجمة قصيدة أن نحتفظ بالمعنى في جوهره ولكن نفقد الشكل، ونفقد في
الوقت ذاته الشعر".(٣)

يعتمد كوين في هذا البيان على مبدأ (سوسير) الذي يرى أن عناصر تحليل اللغة كامنة
فيها فيقرر أن :"الشاعرية ينبغي أن تعتمد نفس المبدأ ؛ فالشعر كامن في
القصيدة، وذلك مبدأ ينبغي أن يكون أساسيا؛ فالشاعرية - كعلم اللغة - موضوعها اللغة
فقط، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم
وإنما شكل خاص من أشكالها، وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر ولكن لأنه عبر، وهو
ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات.(٤) وفي هذا السياق يقول كوين :"فإذا أخذنا بيت
فاليري:

سطح هادىء تمشي عليه اليمامات

Ce toit tranquille ou marchen des Colombes

---

(١) تأويل مشكل القرآن-عبد الله بن قتيبة-تحقيق صقر : ٢٦٩ - ٢٧٣ ط ثانية ١٣٩٢- ١٩٧٢.
(٢) ينظر : تأويل مشكل القرآن: ٢٧٣.
(٣) بناء لغة الشعر: ٤٨ وينظر قبل ذلك :٤٦،٤٧
(٤) بناء لغة الشعر : ٥٥

ولم نفهم أن السطح يعنى البحر، واليمامات تعنى السفن فإننا نبتعد عن مقصد الشاعر ولكن هذا المعنى فى جوهره – أى وجود سفن تسير على سطح بحر هادىء– ليس فى ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى كما يشهد بذلك إمكانية وضعه فى صنعة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها. لكن الحدث الشعرى يبدأ من اللحظة التى نسمى فيها البحر سطحا والسفن يمامات.(١)

ومانكره (كوين) هنا فى كينونة الشعر مستشهدا له بما رآه فى بيت (فاليرى) يتساوق مع مارأيناه آنفا فى حديث عبد القاهر حيث عدل بالألفاظ عن معناها المعجمى إلى معنى آخر مستعار له بيد أن مانكره عبد القاهر يتسع لأنواع المجاز اللغوى صراحة بينما يتسع لها حديث كوين ضمنا حيث لم يذكر شيئا سوى الاستعارة فى السطح واليمامات.

وإن كنا نرى فى حديثه عما أسماه "المتحولات" مايمكن أن يدخل فى إطار المجاز المرسل حيث يقول :"توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها (جسبرسن) المتحولات والتى عرفها بأنها كلمات يتغير معناها تبعا للسياق. والنموذج النمطى هنا هو الضمائر الشخصية فمثلا "أنا" تعنى تبعا للعرف اللغوى الشخص الذى أرسل الرسالة لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات، فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا فإن "أنا" يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل للرسالة، وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت. لكن القصيدة تكتب، واللغة المكتوبة تعد خارج الموقف .. فالخطاب يحمل توقيعا، وكتاب الترجمة الذائية يحمل اسم المؤلف، وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير "أنا" إلى ذات دون شك خيالية ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق، فماذا يمكن أن يقال– إذن– عن القصيدة ؟ ومامعنى أنا فى قول الشاعر:

أنا المعتم، أنا الأرمل، أنا اللامواسى

أنا أمير قلعة "راكتين" ذات البرج الملغى

---

(١) بناء لغة الشعر : ٥٧

إن القصيدة ذاتها لاتمدنا بإجابة على هذا السؤال، والضمير يبقى دون مرجع سياقى، ودون شك فإن القصيدة تحمل توقيعا ومؤلفها هو شخص محدد اسمه (جيرار لبرونى)... وهذا – فيما يبدو – يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة بعد تبسيطا؛ فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية، ولاهى تسجيل للحالات النفسية لفرد (ما) وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين".

ويمضى كوين محللا ومنظرا ثم ينتهى إلى مايريده فيقول :"فكما ترى لم تعد (أنا) مجرد مرسل لرسالة؛ فالضمير – هنا – يعود إلى معنى جديد ليس مدونا فى قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه. وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الذى يحولنا إليه قانون العرف فإن ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة؛ فليس هناك فى القاموس كلمة تعنى الشاعر الرئيسى المطلق والصورة نجحت فى خلق كلمة بهذا المعنى"(١)

ومؤدى ماقاله "كوين" هنا أن الضمير أطلق من دلالته على متكلم معين بقرينة التكلم ليأخذ صفة العموم؛ إذ أصبح يدل على أى شخص يتقمص هذا المعنى الكائن فى البيت المذكور. وهذا يشبه ماأوردناه سالفا عن ابن قتيبة وإن اختلف نوع الضمير عند أحدهما عن الآخر – كما لايخفى – ومرد ذلك إلى أن ابن قتيبة ينظر للضمير فى الآية التى هو بصدد تأويلها. ولو أنه كان يبحث فى ظاهرة ماأسماه (جسبرسن) بالمتحولات لما أعجزه الوصول إلى ضمير المتكلم فى مثل قول ابن الرومى:

دهر يشيع سبته أحده	متتابع لاينقضى أمده
والحال من سعد يساعدنا	طورا ونحس معقب نكده
يوم يبكينا ، وآونة	يوم يبكينا عليه غده
نبكى على زمن ومن زمن	فبكاؤنا موصولة مدده
ونرى مكارهنا مخلدة	والعمر يذهب فانيا عدده
أفلا سبيل إلى تبحجنا	فى سرمد لاينقضى أبده
سكرى شباب لا يعاقبه	هرم وعيش دائم رغده؟

---

(١) بناء لغة الشعر : ١٨١- ١٨٣

فضمير التكلم فى هذه الأبيات فضلا عن سبت وأحد، ويوم وغد لم يرد به دلالته الوضعية بل جرت هذه الألفاظ على طريق العموم بعلاقة الإطلاق كما يسميها البلاغيون. وربما كانت دائرتها أوسع مما أورده "كوين".

وهذا التناول المسبوق – عربيا – للعدول القاصد يكشف عن حقيقة قارة فى البيان الأدبى غير أن حديث النقاد الغربيين عنه يومىء إلى نظرة شاردة فى تناولهم إياه؛ إذ يعتبرون مثل هذا العدول خروجا على قانون اللغة، وهذا ماأثبته (كوين) مواصلا حديثه عن كينونة الحدث الشعرى بالتعبير عن البحر بالسطح وعن السفن باليمامات حيث قال :"فهذا خروج على قانون اللغة. مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء :صورة Figure وهى وحدها التى تمد الشاعر بموضوعها الحقيقى"(١).

وقد كان بوسعنا أن نفهم الخروج فى هذا الحديث على أنه عدول عن المعنى الوضعى فى عرف اللغة اتكاء على قرينة السياق أو غيرها فى الإيماء إلى مرمى الأديب لاسيما إذا نظرنا إلى تفسيره بأنه مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع قدماء البلاغيين (صورة).

بيد أن وضع تلك التسمية فى حيز الإمكان يومىء إلى التمرد على مصطلح الصورة والتوجه إلى مصطلح الخروج، ويؤكد هذا الإيماء ماتواتر من حديثهم عن فك الارتباط بين الدال والمدلول، وتعويم الإشارة، وتجاوز المستوى النحوى. وهذا هو منطلق الشرود فى النظرة، ولم يكن مثل هذا الشرود ليشكل هاجسا يؤرقنا لولا افتتان بعض نقادنا به ومن ثم رأينا ضرورة الكشف عنه عسى أن تتضح ملامح الصواب لمن ينشده ويسعى فى دأب للوصول إلى مرفئه.

وإذ نمضى فى سبيلنا إلى غايتنا نبين أن فى مصطلح "تجاوز المستوى النحوى" سعة تلزمنا أن ننبه إلى أننا سنتجاوزه هنا وإن استعملناه فسيكون مقصورا على مايتصل باللفظ ومعناه ليكون مرادفا دقيقا لما أسموه فك الارتباط أو تعويم الإشارة لتتلاقى المترادفات على ما أسميناه : العدول فى الوضع المعجمى.

---

(١) بناء لغة الشعر : ٥٧

- وتعويم الإشارة يعنى- فى منظورهم- إطلاق الكلمة من قيد دلالتها على معناها المعجمى بحيث تصير غير مرتبطة بهذا المعنى ولا بغيره. وهذا التعويم ميسور لكون العلاقة أو القيد الذى يربطها به اعتباطيا- أى لامناسبة بينهما- وبه يخرج التعبير عن نمطيته ويدخل فى إطار الأدب؛ إذ الأدب- وفق هذا المنظور- :"فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن السياق الاصطلاحى إلى سياق جديد يخصها ويميزها"(١)

وقد استمد نقادنا المحدثون هذا المفهوم للأدب من رواد السيميولوجية (رولان بارت و (لاكان) وغيرهما، وهم :"الذين أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط بين الدال والمدلول وقدموا جدلهم على أن الإشارة تعوم سابحة لتغرى المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح دوال أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون إشارة حرة وهى تمثل حالة حضور؛ لأن الكلمة موجودة أمامنا، ولكن المدلول يمثل حالة غياب؛ لأنه يعتمد على حس المتلقى لإحضاره إلى دنيا الإشارة وهذه العلاقة لاتنشأ إلابفعل المتلقى الذى يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول ... وأى تركيب صوتى يحقق ذلك".(٢)

وواضح من حديثهم هذا أن الذى أغراهم باستمداد هذا المفهوم من أولئك الرواد هو ماذهبوا إليه من رفض وجود علاقة رابطة بين الكلمة ومعناها، أو الإشارة ومرماها زعما منهم أن انتفاء العلاقة يجعلها سابحة حرة يؤهلها سبحها وحريتها لإرادة أى من المعاني التى تلتمع فى ذهن المتلقى، وتستوحيها قدرته على التقاط الومض والإيماء، ويؤهلها لحمل أكثر من معنى فى قراءات مختلفة، ومتلقين متعددين.

وهذا الزعم لايفتأون يطالعوننا به من حين لآخر وكأنما يستهدفون من وراء ذلك إغراء الآخرين بما أغروا به، ومن ثم نجدهم يدعون أن فى تحرير الكلمة من دلالتها المعجمية :"مايمكنها من التحول الدلالى الذى تصبح به البنية شمولية ومتحولة ومتحكمة بذاتها؛ ولأنها غير مقيدة بمدلول ثابت صار لها موحيات لاحصر لها،وبتغير المدلول دون الدال الذى يقتضى صوتا دائم التوثب والحركة يعوم سابحا ويجتذب

---

(١) الخطيئة والتكفير - د. عبد الله محمد الغذامى : ٦ ط أولى سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م
(٢) نفسه : ٤٦

إليه المدلـولات دانيهـا وقاصيهـا حسـب طاقـة المتلقـى الخياليـة".(١) أريـت إلـى هـذه الـثرثرة الفارغة؟ حيث:

١- تحرر الكلمة من معناها المعجمى يمكنها من التحول الدلالى.

٢- وهذا التحول يجعلها بنية شمولية متحولة.

٣- عدم التقيد بمدلـول ثـابت- وهـو يسـاوى التحـرر مـن المعنـى المعجمـى- يصيرهـا ذات مدلولات لا حصر لها.

٤- تغير المدلـول - وهـو يسـاوى عـدم التقيـد - دون الـدال يجعلـه دائـم التوثـب والحركـة وتجتذب إليه المدلولات.

ولكن لاعلينا من هذه الثرثرة. ولننظر معا إلى مايحرر الكلمة من معناهـا المعجمـى(!). إنـه القـراءة السـيميولوجية التـى يبـدع بهـا النـص مـن جديـد؛ فهـى "التـى تقـوم علـى إطـلاق الإشارات كدوال حرة لاتقيدها حدود المعانى المعجمية ويصير للنص قـراءة إبداعيـة تعتمـد على الطاقة التخييلية للإشارة فى تلاقى بواعثها مع بواعـث ذهـن المتلقـى، ويصـير القـارىء المدرب هو صانع النص.(٢)

والسؤال الذى يبادر خاطرنا هو : من الذى يطلـق الإشـارة: أهـو المبـدع أم المتلقـى؟ وكيف تطلق؟ أبإخراجها من سياقها أم بوضعها فيه والنظر إليها من خلاله؟ ولنقـف هنـا عنـد هذا التساؤل؛ فسوف نمس هذه القضية فيما بعد.

التعويم والاعتباطية:

عرفنا مما سلف أن تعويم الإشارة يعنى - فى منظور الحداثيين المستغربين -

---

(١) الخطيئة والتكفير : ٤٨

(٢) نفسه : ٤٩ . هذا والسمولوجية علم يدرس الأنظمة الرمزية فى كل الإشارات الدالة وكيفية دلالتهـا. وعرب هذا المصطلح بلفظ " السيمائية" مرادا بـه علـم العلامـات. ومعنـى السيمولوجية أن ينظر المتلقى إلى الكلمات باعتبارها رموزا وعلامات ويمنحها دلالتها حسب سعة تخيله. نظريـة البنائيـة : ٤٤٥ و ٤٦٨ - ٤٧٠

فك الارتباط بين اللفظ ومايدل عليه، وأنهم يرون فيه وسيلة تهيىء الكلمة لحمل أكثر مـ
معنى، أو لحمل معنى آخر غير ماوضعت له فيرى القارىء فيها مايستلهمه بفكره، وبـ
يمكن أن يتعدد معناها بتعدد القراء؛ إذ القارىء فى رؤية الحداثيين هو صانع النص.

أما الاعتباطية فلعلها بحاجة إلى شىء من بيان، وللوفاء به نذكر أنها تعنى – فيم
يلوح لنا من كلامهم – كون الارتباط بين اللفظ والمعنى منبثقا من مجرد الاصطلا
والمواضعة لامن مناسبة تستتبع التلازم بينهما طبعية كانت أوعقلية.

وتمتد جذور هذه الفكرة إلى أرسطو(١) بيد أنه كثر شيوعها فرددتها الألسنة ولاكتها الأقلا
منذ قرر سوسير :"أن الكلمات إنما هى مجرد علامات أوإشارات للأشياء ويعنى بهـ
العلامات الكل المزدوج الذى يفيد الدال والمدلول معا؛ وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعنا
اعتباطية"(٢)

ومن هنا فقد استقر فى وعى كثير من علماء اللغة الأوربيين انتفاء المناسبة بين اللف
ومدلوله لايستثنون من ذلك إلا ماكان حكاية لصوت أوقائما على الاشتقاق أو المجاز(٣) فليس
ثمة "أية علاقة بين الكلمة (منضدة) وما تدل عليه"(٤) وافتراض وجود علاقة طبيعية بينهم
يقف فى مواجهته أمران :"الأول يتمثل فى تنوع الكلمات واختلافها فى اللغات المختلف
والثانى يتبلور فى الحقائق التاريخية. فلو كانت معانى الكلمات كامنة فى أصواتها لما أمكـ
أن تتغير هذه الكلمات فى لفظها ومدلولها تغييرا يستحيل ربطه بالوضع الأصلى لها".(٥)
وما يتمثل فى الحقائق التاريخية فى مقولة (سيتفن أو لمان Stephen Ullmann) هـ
ماعبر عنه آخرون بالتطور المستمر فى الأصوات والمعانى؛ "فقد تتطو
الأصوات وتبقى المعانى سائدة كما قد تتغير المعانى وتظل الأصوا

---

(١) ينظر : دلالة الالفظ –د. ابراهيم أنيس: ٦٣ ط سادسة– مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٩١.
(٢) نظرية البنائية فى النقد الأدبى– د. صلاح فضل: ٣٩ ط مكتبة الانجلو المصرية، وينظر: دلالـ الالفاظ– د. ابراهيم أنيس: ٧٠ واللغة بين المعيارية والوصفية– د. تمام حسان :١١٢.
(٣) دور الكلمة فى اللغة – ستيفن أولمان – ترجمة د. كمال بشر: ٧٢–٧٥ مكتبة الشباب بدون
(٤) نفسه : ٧٢–٧٣
(٥) نفسه

لــى حالها.(١) لكن أضاف هؤلاء أمرين آخرين هما: دلالـة الكلمـة علـى أكثر من معنـى هو مايسمى بالمشترك اللفظـى ودلالـة أكثر من كلمـة علـى معنـى واحـد وهـو مـا يسـمى لترادف.(٢)

قد كان اختلاف اللغات حجة (ميدفج Medvig) التى ساقها دليلا على فساد رؤيـة (همبلـت Hambo) التى ترى مناسبة بيـن اللفـظ والمعنـى والتـى عبر عنهـا بقولـه :"اتخـذت اللغـة تعبير عن الأشياء طريق الأصوات التى توحى إلى الآذان بنفسهـا أو بمقارنتها بغيرها أثـرا ما ثلا لذلك الذى توحيـه تلك الأشياء إلـى العقـول"؛ فقد "أورد مئات من كلمـات الفصيلـة هندية الأوربية تتـاظر فـى معناهـا الكلمـات التـى اسـتدل بهـا (همبلـت) وتخالفهـا فـى لأصوات".(٣) ولايخفى أن هذه الحجة تتوافق مع الأمر الأول الذى أقامه (أولمان) فـى وجـه تراض علاقة ثابتة بين لفظ المنضدة ودلالته وكأنما هو مستوحى منها.(٤)

ولعله قد استبان لنا من حديثهم فـى الاعتباطيـة أنهم يسـتندون إلـى حجـج لاتعـدو أن كون شبها لاتلبث أن تتبدد سحبها أمام شمس الحقيقة، وتتمثل هذه الحجج الشبه فى:

- اختلاف اللغات باختلاف الأمم. ٢- المشترك اللفظى.
- المتـــــــرادف.
- التطور الذى يلحق الألفاظ فى أصواتها أومعانيها.

وقد مضـى اللغويـون العـرب- أو كـثرة كـاثرة منهـم- علـى أثـر اللغويين الغربييـن رسمون خطاهم لايحيدون عنها (فكرا واستدلالا) ومن ثم رأينـا بعضهم يقول :"لكل لسـان صائص من حيث الصورة والمادة؛ لأنها- يعنـى اللغـة- وضعيـة، ومعنـى ذلك أن الـدوال لغوية بما أنها متواضع عليها بيـن قـوم فإنهـا لاتـدل علـى مدلولاتهـا إلا بـذلك الاصـطلاح ذى اتخـذه المسـتعملون لهـا لا بمـا تقتضيـه القـوانين العقلية والطبيعية فالعلاقة بين الـدال

---

(١) من أسرار اللغة- د. ابراهيم انيس: ١٤٤ ط خامسة - الانجلو المصرية سنة ١٩٧٥

(٢) نفسه

(٣) من اسرار اللغة : ١٤٣، ١٤٤

(٤) توفى همبلت سنة ١٨٣٥، وفند ميدفج رؤيته سنة ١٨٤٨، وألف أولمان كتاب: دور الكلمة فى اللغة سنة ١٩٥١. ينظر: من أسرار اللغة : ١٤٣-١٤٤ ومقدمة دور الكلمة فى اللغة :٦

والمدلول فى كل لسان دلالة اعتباطية"(١) ويزيد هذه المقولة وضوحا قول الدكتور تمام حسان:"من الملاحظ أن المسمي الواحد تختلف أسماؤه من لغة إلى لغة فالرجل فى العربية يقابله man فى الانجليزية، وكذلك L,homme بالفرنسية .... ومعنى هذا باختصار أن كل مجتمع من المجتمعات الثلاثة التى عبرت عن هذه المعانى اختار طريقة خاصة للتعبير فأصبح المعنى الواحد الذى فى متناول المتكلمين باللغات المختلفة يحتمل أن تتعدد وسائل الرمز له بتعدد المجتمعات فكيف يصل كل مجتمع إلى اختيار كلمة معينة ليدل بها على المعنى.؟ الجواب: بالتعارف. إذا فما هو أساس التعارف؟. الجواب : الاعتباط لا المنطق، ولا الطبيعة"(٢).

ولما حاول (ستيفن أولمان) تفنيد مارآه (يسبرسن Jesperson) ذا أهمية وحيوية بالغة فى العلاقة بين الدال والمدلول مما يحاكى صوت الطبيعة أو تشتمل بنيته على ما سمى بالحروف الصائتة منطلقا فى تفنيده من صعوبة الوصول إلى رأي قاطع فيما أورده صاحبه من الشواهد ومن إمكان إيراد أمثلة لايتراءى فيها مثل تلك الأهمية والحيوية(٣) رأينا بعضا أخر منهم يورد رؤية (يسبرسن) بشيء من التفصيل ثم ينتهى إلى نفس الغاية التى تغياها (أولمان): فالمناسبة بين اللفظ والمعنى تتجلى عند (يسبرسن) فى الحالات التالية:

١- الألفاظ التى تعد صدى لأصوات الطبيعة، وهى التى يسميها علماء اللغة ظاهرة الاستدعاء الصوتى(٤) Onomatopoeia كالخرير، والحفيف والزفير والصهيل .... الخ.

٢- الألفاظ التى انتقلت من الدلالة على الصوت إلى الدلالة على مصدره مثل الصوت (كوكو) الذى صار يراد به الطائر نفسه فى اللغات الأوربية والصفع الذى هو فى الأصل لصدى وقع اليد على الوجه فأصبح يراد به حركة اليد فى اللغة العربية.

---

(١) اللسانيات من خلال النصوص-جمع د.عبد السلام المسدى:١٢٩ ط اولى-الدار التونسية للنشر.
(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ٣١٨-٣١٩ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩
(٣) ينظر : دور الكلمة فى اللغة: ٨٥- ٨٦
(٤) اللغة بين المعيارية والوصفية- د. تمام حسان : ١٠٧ مطبعة الرساله سنة ١٩٥٨

- الألفاظ الدالة على بعض الحالات النفسية أو على حجم الأشياء مثل الكلمات الدالة على الكره أو الغضب، والكلمات التى تشتمل بنيتها على الياء أو الكسرة فهى تفيد صغر الحجم.
- الألفاظ التى تشتمل بنيتها على حروف زائدة سواء أكانت الزيادة بالتضعيف أو كانت بحروف الزيادة المتعارفة فزيادة المبنى تدل على زيادة المعنى.

بعد هذا التفصيل الذى يلتمس فيه نظائر من اللغة العربية ينتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها (ولمان) قائلا :"فالألفاظ لاتعدو فى حقيقتها أن تكون بمثابة الرموز على الدلالات. كل لفظ يصلح أن يتخذ للتعبيرعن أى معنى من المعانى: فما يسمى بالشجرة يمكن أن يسمى بأى لفظ تى اصطلح الناس عليه، وتواضعوا على استعماله؛ فليس فى لفظ الشجرة مايوحى بفروعها جذورها، وأوراقها وخضرتها".(١)

تلك هى رؤية علماء الغرب اللغويون بين اللفظ والمعنى، أوبين الدال المدلول – كما يقولون – وذاك هو النغم الذى رغب إلينا العازفون على وترهم ن نطرب له كما طربوا. وقد انعكست هذه الرؤية على النقاد فشرعوا ينظرون إلى نص الأدبى وقد تمكن مفهوم الاعتباطية من أفئدتهم وكأنما كان النقاد فى الغرب حثون عن تكأة تبرر توجههم فى معالجاتهم النقدية فالتقطوا من الباحثين فى اللغة يط الاعتباطية وراحوا ينسجون منه رداء يضفى شيئا من الرواء يعطف عليهم قلوب؛ ولذا فقد أخذ "بارت" بمفهوم اعتباطية الإشارة ولكن بعد أن حمى المصطلح ن الالتباس، وقد سبق "بياجيه" إلى شىء من ذلك حيث أكد على العرف التقليدى لحماية دلالة من الضياع".(٢)

على منهج المستغربين فى الاحتذاء مضى الحداثيون من النقاد فرأوا أن الاعتباطية ذات أثر عل فى حفظ الدال، ومن ثم طالعنا أحدهم بقوله :"ولمفهوم الاعتباطية وظيفة مهمة فى فظ الإشارة من الزوال؛ فالديناصور زال عن وجه الأرض ولكن الكلمة لم تمت معه، كذلك كلمة قهوة كانت تدل فى الجاهلية على الخمرة، وجاء الإسلام وحرم الخمرة، ولكن

---

(١) دلالة الألفاظ – د. ابراهيم أنيس : ٦٨-٧١ وينظر : اللغة بين المعيارية والوصفية : ١٠٧-١٠٩
(٢) الخطيئة والتكفير : ٤٧

الكلمة تحولت لتدل على الشراب المعروف وصار من غير المستكره أن يقف المسلم في المسجد ويقدم القهوة للمصلين، ولولا اعتباطية الإشارة لتلازمت الكلمة مع متصورها واستحال عندئذ تناولها فى المسجد"(١) وهكذا تتخذ الإشارة من الاعتباطية زورقا تسبح به في محيط الإبداع والمعالجة النقدية بل وفى حفظ اللغة من الضياع.

وإذا هفت نفوسنا إلى رؤية الإشارة السابحة- فى منظور الحداثيين- وما ينبثق عنها من موحيات لاحصر لها فلننظر مع أحدهم فى قول المتنبى:

أعيذها نظرات منك صادقة　　　أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فقد ساق هذا البيت مثلا للغياب الذى تتحكم عوامله فى النتاج الأدبى وتطغى على كل العناصر ولايبقى من الحضور إلاعاملان فقط هما القارىء والنص ثم كشف عن صنيع المتنبى قائلا :"فإنه يطلق البيت معلقا فى الهواء معتمدا بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت. وهو لايريد منا أن نفهم المعنى الموجود فى هذا القول ولكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه أى دلالته المجازية. فالشحم والورم لايعنيان هذا الشحم والورم المعروفين وهذان معنيان يعزف عنهما الشاعر ولايريدهما ولذا فإن "شحم وورم" هما إشارتان حرتان وهما وجود معلق يعتمد على غياب سيتولى القارىء إحضاره فى كل مرة يقرأ فيها هذا البيت ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء ومفسرها فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة أو المحبة والنفاق، أو العلم والجهل، أو أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارىء لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين، وهذا هو معنى القراءة أو تفسير النص. أى إنها عملية إحضار للغائب على أن هذا الغائب هو أثر النص الذى هو سبب تميزه كأدب وليس مجرد قول لغوى.(٢)!

ثم لنصغ إلى آخر يحدثنا عن هذا التعويم للإشارة فيقول :"حينما أقول: أعطنى زجاجة من الماء فإن قيمة هذا التعبير تتلاشى بمجرد أن يتحقق الطلب .. فالزجاجة هنا لاتتجاوز ذلك الإناء الشفاف .. غير أننا إذا ماقرأنا قول الشاعر محمد الثبيتى:

---

(١) الخطيئة والتكفير د. عبد الله الغذامى – ط أولى – النادى الأدبى الثقافى – جدة سنة١٤٠٥هـ ١٩٨٥م : ٤٨

(٢) نفسه : ٨١

من الشيب حتى هديل الأباريق
تنكسب اللغة الحجرية
بيضاء كالقار
نافرة كعروق الزجاجة..

فإن الزجاجة عندئذ تكتسب وجودا جديدا يمنحه لها الشاعر ولم يعد بإمكاننا أن نتخيل للزجاجة هذه وجودا خارج الشعر .. فالزجاجة هنا تنبعث من رؤية محددة ترفعها إلى أفق إنساني متوتر توتر هذه العروق النافرة .. ولأننا لسنا في مجال تحليل هذه الأبيات حسبنا أن نقول: إن تعاملنا مع الزجاجة سوف يزداد تعقيدا بعد قراءة هذه الأبيات كما أن نظرتنا إليها سوف تزداد عمقا وثراء".[١]

ونلحظ هنا أنه لم يصرح بتعويم الإشارة ولكنه ألمح إليه بعدم إمكانية تخيل لوجود الزجاجة خارج الشعر، ولم يصرح بتعدد الموحيات، ولكنه أشار إليه بتعقد التعامل معها وعمق النظر إليها وثرائه.

غير أنه عاد في موطن آخر فألقى بهذا المعنى بين أيدينا في غير تلويح في سياق حديثه عن حل إشكالية التعبير محددا لذلك سبيلين قال عن أولهما "ينتهج السبيل الأول تجاوز المعنى الدلالي للكلمة والخروج بها عما تم التواضع عليه، وذلك في سبيل تحريرها وإعادتها علامة عائمة حرة تنبثق دلالتها الجديدة من سياقها الذي تم وضعها فيه ... لنقف قليلا أمام هذا الجزء من قصيدة الثبيتي (ليلة الحلم..) ولنقرأ معا قوله:

هبطت زنجية شقراء في ثوب من الرعب البديع
حلقت حول المدينة
فصدت شريانها
فامتزج الفجر وطوفان المساء
وابتدا رقص الدماء.

---

(١) الكتابة خارج الأقواس - سعيد السريحي : ٢٦-٢٧ - ط اولى - شركة دار العلم للطباعة جدة سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٧٦م

ولنعترف جميعا بالصدمة التى يفجأنا بها الثبيتى فى زنجيته الشقراء .. فنحن نتوقع أن تكون الزنجية قبيحة ولعلنا نتقبل أن تكون مليحة .. غير أن مالاسبيل إلى تقبله أو تمثله هو أن تكون شقراء .. غير أن مقاربة الشعر لها باب آخر غير باب المنطق.. ونحن قد أغلقنا دون أنفسنا باب الشعر منذ أن ذهبنا إلى أن العلاقة بين الشقراء والزنجية هى علاقة الصفة بالموصوف .. ولوا نعتقنا من صورية هذه المقولات النحوية وماتتبنى عليه من منطق لكان لنا مع الشعر موقف آخر فالزنجية لاوجود لها خارج النص. إن وجودها الشعرى هنا سابق لأى ماهية تقوم فى أذهاننا .. باختصار هى ماتمخضت عنه رؤيا (الرعب البديع) الذى يهيمن على النص. الرؤيا الحمى التى تنفض الشاعر نفضا ثم لاتلبث أن تقذف إلى لسانه أو سنان قلمه بهذه الزنجية التى تستبطن تاريخا ينضح بالسواد يحيلها شبحا من الأشباح ".(١)

ومؤدى هذا أن الوقوف عند قانون النحو يجعل لفظ الزنجية مرتبطا بمعناه المعجمى وهو يتقاصر عن التحليق فى أفق الشعر، وأن التمرد عليه يهىء له الفكاك من براثن المعجم ويمنح جناحه رفيفا يحلق به فى ذلك الأفق. وهكذا عزف المستغربون النغم الذى فتنوا به من قثيارة قدوتهم من الغربيين لغويين ونقادا.

الاعتباطية وهم :

وليست الاعتباطية إلاضربا من الوهم وإن حاول أنصارها أن يصوروها حقيقة ماثلة بما أقاموه من أسانيد هى فى أحسن التقديرات شبه لاتثبت للنظرة الفاحصة، وليتبين الوهم فيها نلفت إلى أن الأساس الذى بنيت عليه – وهو كون اللغة قائمة على الوضع والاصطلاح – لايستقيم مع المنطق ولايسيغه الفكر؛ فإن فى اللغة ألفاظا تدل على معان كلية، وهذه المعانى :"برهان قاطع على أن اللغة الإنسانية الأولى لم تكن نتيجة تواضع واتفاق ...؛ لأن التواضع – فضلا عن تعارضه مع طبيعة النظم الاجتماعية – يتوقف هو نفسه على وسيلة يتفاهم بها المتواضعون، وهذه الوسيلة لايعقل أن تكون اللغة الصوتية؛ لأن المفروض أن المتواضع عليه هو أول مانطق به الإنسان من هذه اللغة، ولايعقل كذلك ان تكون لغة الإشارة؛لأنا

(١) الكتابة خارج الأقواس : ٤٦ – ٤٩

صدد ألفاظ تـدل علـى معـان كليـة أى علـى أمـور معنويـة يتعـذر استخـدام الإشـارة الحسـية
يها".(١)

وإذا غضضنا النظر عما فى هـذا الأسـاس مـن مجافـاة للعقـل والمنطـق، مضينـا فـى طريـق
لقائلين به فـإن علينـا أن نلتفـت إلـى أن الذيـن تواضعـوا علـى اللغـة لهـم مـن العقـل والفكـر
مايمكنهم من لمح علاقة بين اللفظ ومايدل عليه كما كان لهم منهمـا مـاأعـانهم علـى استحداث
لفاظ تدل على المعانى الكلية خاصة وأنه لم يكن فى عصرهم مايعجلهم أو يدفعهم إلى نفـض
يديهم مـن تحديـد الألفـاظ لمعانيهـا قبـل أن يلحظـوا المناسبة الواشـجة فتكون دلالتهـا عليهـا
عشوائية. بيد أن بعض الألفاظ ظلت المناسبة فيه ظاهرة تدرك لأول وهلـة أو لايحتـاج إلـى
مزيد نظر – كالصور التى يذكرها الاعتباطيون – وبعضها توارت فيه المناسبة خلـف غيـوم
لزمن المتراكمة، ولايلوح إلا لمـن أعطـى البصـر النـافذ، والصبـر علـى تجليتهـا مـن خـلال
لغيوم أو إزالة الغيوم عن وجهها.

ولتتجلـى كينونـة المناسـبة نـرى لزامـا علينـا أن نلقـى ضـوءا علـى مـاأورده القـائلون
بالاعتباطية من حجج ليرى من ينشد الحقيقة أنها لاتعدو أن تكون شبها تزول سحبها مع أول
شعاع منه:

- وأول هذه الحجج- أو الشبه- اختلاف اللغات بين الأمم. فالذكر البالغ من الجنس البشـرى
ختلف الألفاظ الموضوعة له فى العربية والإنجليزية والفرنسية، وأيضا :"لوكانت العلاقة بين
لاسم والمسمى طبيعية أو منطقية لكان الكلـب كلبـا، والحمـار حمـارا فـى كـل لغـات البشـر،
ولكن اختلاف اللغات جعل أولهما (كلبـا) فـى اللغـة العربيـة، وdog باللغـة الانجليزيـة وهلـم
جرا".(٢) هكذا قالوا. ومثل هذا القول قد يقع من النفس موقع القبول لأول وهلة، ولكـن الفكـر
لمتأنى لايبقى له على أثر؛ فليس من المطرد التقاء الأمم والشعوب علـى الأمـر المنطقـى أو
لطبيعى، وإلا فلم اختلفت الأنظار فى الكثير من مسائل العلم على اختلاف فروعه ومنازعـه؟
ل ولم اختلف الناس ولم يلتقوا على دين واحد مع أن من الأديان مايخاطب العقل ويستنهض
لفكر؟ إن الأخذ بحجية اختلاف اللغات على انتفاء العلاقة بيت الاسم والمسمى يمهد السبيل

---

(١) نشأة اللغة عند الإنسان والطفل – د. على الواحد وافى : ٣٦ ط دار نهضة مصر بدون
(٢) : اللغة بين المعيارية والوصفية : ١٠٨

لاعتبار اختلاف الألوان حجة على انتفاء وحدة الأصل الذى ينتهى إليه البشر، ويقضى بضرورة أن يكون أصل الأبيض مغايرا لأصل الأسود، والمضى إلى هذا الزعم ضرب من السخف لاينتهى إلى غاية، وقد صدق الله إذ يقول: (ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن فى ذلك لآيات للعالمين)(١)

وإذا كان بعض أصحاب هذا الاتجاه يرى أن "اللغة التى علمها الله لآدم هى الاستعداد الفطرى لاتخاذ لغة (ما) والتفاهم بها".(٢) فلماذا يذهب عنه أن هذا الاستعداد يكون منقوصا إذا لم يكن مزودا بوسيلة مهيأة للربط بين ألفاظ لغته ومعانيها؟

إن لنا أن نتساءل :

أى أقرب إلى المنطق أو أدنى إلى حكمة الخالق : أن يكون الاستعداد تاما يتوخى الصلة بين الاسم والمسمى أو أن يكون ناقصا ينثر الأسماء على الأشياء فى عشوائية بلهاء؟

والذى نريد أن نقرره هنا أن اختلاف اللغات ثمرة اختلاف الملاحظ والإدراكات، ففى الأمة الواحدة تختلف نظرة إنسان إلى شىء (ما) عن نظرة غيره إليه وينصب إدراكه على زاوية منه مغايرة لما انصب عليه إدراك سواه، واختلاف الأمم والشعوب فى مثل هذا أشد وأقوى ومن ثم فليس ببعيد أن تلحظ أمة من ألفاظ لغتها ومعانيها مناسبة تصلح للربط بينها حتى يمكن أن يستحضر الشىء بذكر مايدل عليه.

وعندما تخفى علينا المناسبة فى بعض ألفاظ اللغة أو حتى فى الكثير منها فإن الخفاء يرجع إلى ان اللغة فى أغلب الأحوال - إن لم يكن فى كلها - تجرى على الألسنة دون التفات إلى المناسبة، ومع امتداد الزمن يغلفها الخفاء لبعد مابيننا وبين المواضعة والاصطلاح وليس انتفاء الالتفات والتنبه خاصا باللغة فنحن كثيرا ما نمارس أشياء عديدة دون أن نتذكر المناسبة التى استدعتها أو السبب الذى أدى إلى إقبالنا عليها، ولعل أقرب الأشياء التى تجلى هذه الحقيقة أن الكثرة الغالبة من أتباع الأديان تأخذها الغفلة عن سبب تدينها بهذا الدين أوذاك

---

(١) : سورة الروم - الآية : ٢٢

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها : ٣١٨

ع حفاظها على مبادئه وقيامها بشعائره، ولايمارى فى ذلك إلا من كان دأبه المراء.(١)

- أما شبهة المشترك اللفظى(٢) فإنها هى الأخرى لاتنهض بما استنهضوها لأجله؛ فهو على القول بوجوده فى اللغة يرجع إلى أمور لاتنقض أصل الوضع - أياكان الواضع - فيبقى اللفظ على علاقته بما وضع له وإن خفيت تلك العلاقة. والأمور التى يرجع وجوده إليها نوجزها فيما يلى:

- استعمال الكلمة - أولا - فى لهجتين مختلفتين بمعنيين مختلفين وهذا أشبه بالاقتراض من لغة أخرى.
- التغيير بالقلب المكانى مثل: "استدام" مقلوبا عن الفعل "استدمى" مراد بالمقلوب معنى المقلوب عنه فيصير اللفظ دالا على طلب الدوام وخروج الدم. ومثل الفعل "خاط" مقلوبا عن "خطا" الذى مصدره "الخطو" فيصير اللفظ خاط دالا على الخطو والخياطة.
- التغيير بالإبدال مثل "آلة" مبدلة همزته عن الحاء والأصل "حالة" فيصير اللفظ "آلة" دالا على الأداة التى يحدث بها الشىء، وعلى حالة الشىء نفسه.
- النقل إلى مصطلح علمى مثل "التوجيه" مصدر وجه للشىء أرشد إليه، و "التوجيه" المعروف فى قوافى الشعر وهو الحرف الذى قبل حرف الروى فى قافية المقيد كالراء فى قول رؤبة: (وقائم الأعماق خاوى المخترق).
- النقل إلى المجاز - أياكان نوعه: استعارة، أو مرسلا - كالأسد يراد به الحيوان المفترس والرجل المقدام، وكالعين يراد بها "الباصرة" ويراد بها الجاسوس. وفى هذا

---

(١) قد يتنبه المرء إلى سبب تدينه إذا سئل عنه فيستوحى بعض مبادئه الجواب فاذا لم يظفر به بحث عنه، ولهذا نرى علماء الأديان ينهضون دائما بتعريف ذويهم أسرار مبادئها ومثل هذا يفعل علماء اللغة الأثبات الذين اهتدوا بأذهانهم اللماحة ودراساتهم البصيرة إلى المناسبة بين ألفاظ اللغة ومدلولاتها فيقدمون نتاجهم لمن تعجلهم مشاغلهم عن البحث عنها وسنشير إلى شىء من ذلك فى موطنه.

(٢) وضعت فى المشترك اللفظى عدة كتب أوسعها:(المنجد فيما اتفق لفظه واختلفت معناه) مؤلفه:على بن الحسن الهنائى(ت ٣١٠هـ)ينظر:علم الدلالة- د. أحمد مختار عمر: ١٤٧-١٥٥ط مكتبة دار العروبة-الكويت سنة١٤٠٢-١٩٨٢،ودلالات الألفاظ-د.ابراهيم انيس:٢١٤

الحيز يدخل من المشترك مادل على الشيء وضده فإن التجوز فيه لايخفى على ذى نظر.(١)

ونحسب أن المشترك- بعوامل وجوده تلك- لايشكل هاجسا يؤرق الباحث عن المناسبة؛ لأن مانشأ من تداخل اللهجات أو القلب أو الإبدال جد قليل، وما نشأ بالنقل أو التجوز تلحظ فيه المناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه وهذا لاينقض أصل الوضع الذى تلحظ فيه المناسبة بين اللفظ ومدلوله، أو بين الاسم والمسمى- كما يقولون أحيانا- ويتأكد سداد رؤيتنا إذا علم أن المحتجين بالمشترك اللفظى على الاعتباطية قد قرروا أنه :"إنما يكون حين لاتلمح أى صلة بين المعنيين كأن يقال لنا مثلا: إن الأرض هى الكرة الأرضية، وهى أيضا الزكام وكأن يقال لنا : إن الخال هو أخو الأم، وهو الشامة فى الوجه ومثل هذه الألفاظ قليلة جدا بل نادرة ولاتكاد تجاوز أصابع اليدين عددا".(٢) وإلا فمتى كان للنادر حكم حتى يمكن الاحتجاج به؟.

- أما شبهة الترادف فهى أوهى من سابقتها ولايصح الاستناد إليها أو الاحتجاج بها على انتقاء المناسبة بين اللفظ ومدلوله؛ لأن الاختلاف بين المترادفين فى اللفظ يدل على انفراد كل منهما بأمر وإن كان بينهما اشتراك فى المعنى العام،(٣) ويدرك هذا الأمر من طاقات المادة الصوتية المكونة لبنية كل منهما ، ومن أجل هذا الانفراد ذهب كثير من المهتمين باللغة إلى نفى الترادف فى شىء من ألفاظها، فمن علمائنا ابن فارس الذى قال- فى سياق حديثه عن أسماء السيف -:"الاسم واحد وهو السيف، وما بعده من الألقاب صفات لـه".(٤) ثم طرد الحكم فى الأفعال قائلا :"وكذلك الأفعال نحو : مضى، وذهب، وانطلق، وقعد وجلس ... ففى كل منها ماليس فى سواها وهو مذهب شيخنا أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب".(٥) وقد جرى على هذا النهج معاصره أبو هلال العسكرى – توفى كل منهما

---

(١) علم الدلالة : ١٥٩-١٦٢. وينظر: فقة اللغة – الدكتور على عبد الواحد وافى: ١٩١ -١٩٢ ط دار نهضة مصر بدون، فصول فى فقه العربية – د. رمضان عبد التواب : ٣٢٦-٣٣٥ ط ثانية سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م

(٢) دلالات الألفاظ : ٢١٤

(٣) ينظر فقه اللغة – د. على عبد الواحد وافى : ١٧٤

(٤) الصاحبى – ابو الحسين أحمد بن فارس – تحقيق : السيد أحمد صفر:٩٦/١ ط عيس الحلبى

(٥) نفسه : ٩٧/١

٣٩٥هـ – الذى ألف كتاب "الفروق فى اللغة". ففى مقدمة هذا الكتاب يقول :"مارأيت نوعا من العلوم وفنا من الآداب إلا وقد صنف فيه كتب تجمع أطرافه .. إلا الكلام فى الفرق بين معان تقاربت حتى أشكل الفرق بينها نحو: العلم والمعرفة، والفطنة والذكاء ... وماشاكل ذلك فإنى مارأيت فى الفرق بين هذه المعانى، وأشباهها كتابا يكفى الطالب ويقنع الراغب .. فعملت كتابى هذا مشتملا على ما تقع به الكفاية من غير إطالة ولاتقصير".(١) ثم قال فى الباب الأول منه :"والشاهد على أن اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعانى أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشىء مرة واحدة فعرف فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة، وواضع اللغة حكيم لايأتى فيها بما لايفيد فإن أشير منه فى الثانى والثالث إلى خلاف ماأشير إليه فى الأول كان ذلك صوابا. فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعانى وعين من الأعيان فى لغة واحدة فإن كل واحد منهما يقتضى خلاف مايقتضيه الآخر، وإلا لكان الثانى فضلا لايحتاج إليه، وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء".(٢)

ومن علماء الغرب فى العصر الحديث من رأى هذا الرأى وعلل له بما لايخرج عما قاله أبو هلال ومن هؤلاء: بلوم فيلد Bloomfield حيث قال: "إننا ندعى أن كل كلمة من كلمات الترادف تؤدى معنى ثابتا مختلفا عن الأخرى وما دامت الكلمات مختلفة صوتيا فلابد أن تكون معانيها مختلفة كذلك، وعلى هذا فنحن – فى اختصار– نرى انه لايوجد ترادف حقيقى".(٣) وحين نقرأ هذا القول وما جاء فى إيضاحه على لسان هاريس Harris وغيره من الغربيين كأنما نقرأ حديث أبى هلال، ولاريب أن التقاء الرؤى مع اختلاف المنبت مكانا وزمانا يجعل القول بالترادف ضربا من اللغو.

هذا، وللنقاد إشرقات تؤكد رؤية علماء اللغة؛ فهم بما فطروا عليه من لطف الطبع، وصفاء الذوق يدركون الفروق بين ظلال الألفاظ وإلماعاتها، ويقتربون من حس اللغة الأصيل، وقد

---

(١) الفروق فى اللغة – ابو هلال العسكرى : ٩ ط دار الآفاق الجديدة بيروت
(٢) نفسه : ١٣
(٣) علم الدلالة : ٢٢٤، وينظر : ٢٢٥ – ٢٢٦

عنهم همتهم إلى بيان تلك الفروق فى دراسة ضافية كما فعل أبو هلال العسكرى وقد تفون بإشارة عابرة إليها كما فعل ابن الأثير حين عرض لدفع ما قد يثار من زعم مؤداه أن رادف يمهد الطريق لمن يريد أن يعبر عن معنى قوله تعالى (ولكم فى القصاص حياة) ثل ألفاظه وفى عدتها فقال:"ليس كل الألفاظ المترادفة يقوم بعضها مقام بعض. ألاترى أن ظة القصاص لايمكن التعبير عنها بما يقوم مقامها، ولما عبر عنها بالقتل فى قول العرب قتل أنفى للقتل" ظهر الفرق بين ذلك وبين الآية".(١)

ولاينبغى أن نأخذ من كلام ابن الأثير أن بعض المترادفات يقوم مقام بعض؛ فالرجل توجهت همته إلى بيان المفارقة بين الآية الشريفة وقول العرب من وجهة لغوية أخذ منها ينهض بحاجته ولم يكن بصدد تمحيصها وبيان الرأى فيها، وتكفينا منه هذه اللمعة لورودها سياق نقدى.

ا انتهينا إلى الشبهة الأخيرة – وهى تطور الصوت مع بقاء المعنى وتغير المعنى مع بقاء صوت – وجدناها أوهى مما سبق؛ لأن الشق الأول إن كان فى حيز مايسمى بالقلب كانى أو الابدال الوارد عن أهل اللغة فهو من قبيل المشترك اللفظى الذى عرفنا أمره، و مقصور عليهم ولايجوز إرخاء العنان فيه لمن عداهم لأن ذلك يؤدى إلى عبث باللغة صلنا عن تراث ضخم هو كيان أمة وآية وجودها وتميزها عن سواها، وإن كان فى غير زه فهو من قبيل ماتجرى به ألسنة العامة أو يلهج به دخيل على اللغة لم يحكم أصواتها، يتخذ مثل هذا الانحراف دليلا على انتفاء المناسبة؛ لأنه لايعدو أن يكون أصواتا غايتها فهام فهو أشبه بحمحمة الفرس وصغاء السنور كما قال الجاحظ(٢) أما الشق الثانى فهو خرج عن حد المجاز، والمناسبة فى المجاز من لوازمه.

وبتهاوى تلك الشبه تسطع الحقيقة ويلزم التسليم بوجود المناسبة، ومع هذا فلن نكتفى قوطها؛ لأنه – وإن كان استدلالا – يسمى سلبيا، وسنمضى إلى الاستدلال الإيجابى

---

(١) المثل السائر – ضياء الدين الاثير – تحقيق محمد محيى الدين : ١٢٦/٢ ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٥٨ هـ – ١٩٣٩م

(٢) ينظر : البيان والتبيين – للجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون: ١/ ١٦٢ ط الخانجى

معتمدين فيه على ما أورده الباحث الدقيق الدكتور محمد حسن جبل فى بحثه الممهور بعنوان (الارتباط بين الألفاظ والمعانى فى اللغة العربية : منهج وتطبيق) حيث أخضع قضية الارتباط للمنهج التجريبى الاستقرائى الذى وضعه (جون استيوارت مل)[(١)] لتمحيص الدعاوى أو الفروض القائل بقيام علاقة بين شيئين أو أشياء، وهو منهج حظى بإجماع المحدثين من العلماء الطبيعيين ويقوم على القوانين الآتية:

الأول: قانون التلازم فى الوقوع. ويقضى بوجود العلاقة الإيجابية بين الظاهرتين إذا ثبت بالاستقراء أنه كلما وجدت الظاهرة الأولى وجدت الثانية فكلما وجد (أ) وجد (ب)

الثانى: قانون التلازم فى التخلف، ويقضى بوجود علاقة إيجابية بين ظاهرتين إذا ثبت بالاستقراء تخلف إحداهما تخلفت الأخرى فكلما تخلف (أ) تخلف (ب).

الثالث: قانون يجمع بين الاثنين السابقين، ويقضى بالعلاقة بين ظاهرتين بحيث إذا وجدت إحداهما وجدت الأخرى، وإذا تخلفت إحداهما تخلفت الأخرى فكلما وجد (أ) وجد (ب) وإذا تخلف (أ) تخلف (ب).

الرابع: قانون التلازم فى التغير ويقضى بوجود العلاقة بين ظاهرتين بحيث إذا حدث تغير بقدر أو نسبة (ما) فى إحداهما حدث تغير فى الأخرى بنفس المقدارأو النسبة. وقد اعتمد الباحث فى تبيان العلاقة أو الارتباط بين الألفاظ ومعانيها على القوانين الثلاثة: الأول، والثانى ، والرابع ؛ لأنها هى التى تتلاءم مع طبيعة البحث، وذلك على النحو التالى:

- بالنسبة للقانون الأول:

أثبت الارتباط من خلال ظاهرة دوران المادة حول معنى واحد فذكر على سبيل المثال مادة (فرش) وهى من المواد الواسعة حيث ضمت سبعة وأربعين استعمالا وترجع جميعها إلى معنى لاتخرج عنه وهو الانبساط أو الاتساع والامتداد مع ليونة ورقة. وقد بلور هذه الاستعمالات فى أربعة مستويات هى:

(١) من المفكرين الانجليز عاش فى الفترة مابين ١٨٠٦-١٨٧٣م.

- ماكان فيه انبساط واتساع مع ليونة حسية وفيه نجد : الفرش - بفتح أوله - الفضاء الواسع. أرض تستوى وتلين وتنفسح عنها الجبال، والفرشة بالفتح - الطريقة المطمئنة (المنخفضة المستوية) من الأرض .. والفراشة كسحابة حجارة عظام أمثال الأرحاء جمع رحى :(الحجر الأبيض المستدير الذى يطحن به). والفراش ككتاب : المفروش من متاع البيت.

- (ما كان فيه) انبساط واتساع مع لين حسى أيضا إلا أن هذا نسبى مثل: فراش الرأس كسحاب: عظام رقاق كالقشور تلى عظام قحف الرأس، وكل رقيق من عظم أو حديد فهو فراشة، وبه سميت فراشة القفل لرقتها، والفراش كسحاب : موقع اللسان فى قعر الفم (مهد متسع بقدر حجم جرم اللسان). وأكمة مفترشة الأرض (أى عريضة مستوية من أعلى) .

- (ما كان فيه) انبساط واتساع أيضا غير أنه بانتشار الأجزاء والجوانب، أوتشبيها مثل: افترش فلان فلانا صرعه فتمدد على الأرض، وتفرش الطائر رفرف بجناحيه وبسطهما، والفراش دواب مثل البعوض تطير، وتهافت فى النار لاترى إلامبسوطة والفراش كذلك حبب الماء من العرق (دقيق منتشر) والفرش - بالفتح - الزرع إذا صار له ثلاث ورقات وأربع (تشعب مع اتساع الورق نسبيا).

الاستعمالات المجازية وهى مبنية على المعنى الأصلى وهو الانبساط مع ليونة وماهو بمعنى ذلك مثل تعبيرهم عن المرأة بالفراش إما تشبيها بالفراش الذى يقعد أو يستقر عليه، أو أن يلحظ الانبساط الحسى، والفريش: الجارية يفترشها الرجل. ومن ذوات الحافر التى أتى عليها سبعة أيام من نتاجها واستحقت أن تلقح أتانا كانت او فرسا ..... الخ.

تلك هى القوانين التى وضعها استيوارت وهناك قانون آخر من وضع متأخرين ذكره الدكتور على عبد الواحد وافى فى كتابه (علم اللغة) ويسمى قانون البواقى، ويقضى بارتباط الظواهر المصاحبة الباقية) فى مجموعتين إذا ثبت الارتباط بين ماعدا هذه الظواهر المصاحبة فيهما كما إذا ثبت أن شرب اللبن مفيد لجميع الناس ولكن وجد أن شربه ممزوجا بالشاى يتعب المصابين بارتفاع ضغط الدم فينتج من هذا أن هناك علاقة بين شرب الشاى وارتفاع ضغط الدم. ينظر: مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة العدد الأول سنة ١٩٨١: ١٦٢-١٦٤.

وقد ختم الباحث الدقيق هذه المستويات بقوله :"وهكذا دارت استعمالات كل مادة على معنى واحد أصلى مأخوذ من استعمالاتها الحسية، وملازم لها فى الاستعمالات الأخرى وهذا يعنى أن للمادة اللغوية معنى مرتبطا بها يدور معها ولايتخلف عنها بل يوجد معها كلما وجدت.(١)

وعقب ماتوصل إليه من خلال تطبيق هذا القانون ذكر ما لاشك فيه وهو أن الاستقراء فى اللغة - مع صعوبته - ممكن؛ لأن موادها محصورة فى المعاجم إلا مافات اللغويين تدوينه وهو جد قليل ولكنه مع إمكانه يحتاج إلى أسفار ضخام ومن ثم فقد اكتفى بما ذكره وأحال إلى معجمين من التراث هما: مقاييس اللغة لابن فارس (ت ٣٩٥هـ) والمفردات فى غريب القرآن للراغب الأصفهانى (ت ٥٠٢هـ) وإن لم يخلوا من مأخذ كعدم تحديد أصل واحد للمادة اللغوية، ولم يكتف بما أحال عليه ولا بما أشار إليه من دراسته وهى- حسب علمنا- واسعة عنوانها: أصول ألفاظ القرآن الكريم فى مجلدين كبيرين نرجو الله أن يهيىء لنشرها(٢) فعمد إلى تحليل فصل من لسان العرب بلغت مواده إحدى وعشرين مادة ليكون شاهدا على أن الارتباط حقيقة علمية قارة لامصادفة أو انتقاء، وقد رأينا أن نكتفى بالمستويات السابقة من تطبيقاته لهذا القانون ومن أراد المزيد فليراجعه فى مصدره(٣).

- **وبالنسبة للقانون الثانى :**

أثبت الارتباط من خلال ظاهرة ما يسمى بالترادف حيث يعبر اللفظ عما يعبر عنه غيره، وقد رأى أن القول بذلك مبنى على التسامح والتوسع أما أن يعبر لفظ عما يعبر عنه غيره تعبيرا دقيقا لاأثر فيه للتسامح فأمر لايمكن التسليم به. لأنه ينقض دعوى إحكام اللغة ويمهد الطريق لمن يرميها بأنها لغة مهوشة لاقياسية. ويمكن أن يؤدى المعنى فيها بأى لفظ، وكونها غير قياسية باطل يقوم على باطل وهو القول

---

(١) مجلة كلية اللغه العربية بالمنصورة :١٧٢

(٢) هى رسالته التى تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه، وقد اطلعنا عليها وهى مخطوطة فى مكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة.

(٣) مجلة اللغة العربية بالمنصورة :١٧٣-١٨٥.

بالترادف ومن ثم عمد إلى قانون التلازم فى التخلف قائلا :"سنتخذ من دراسة الألفاظ المقول بترادفها على معنى واحد بعينه شاهدا لإثبات تخلف المعنى كلما تخلف اللفظ... فإذا أثبتنا أن كلا من تلك الألفاظ المقول بترادفها... له معنى خاص لاينطبق تماما على معنى اللفظ الأصلى الأول(١) ثبت تخلف معنى اللفظ الأول كلما تخلف ذلك وهذا الإثبات يعطينا ثمرتين: الأولى: تحقق الارتباط بين الألفاظ ومعانيها بمقتضى تطبيق قانون التلازم فى التخلف، والثانية: تحقق خلو اللغة من الترادف التام والحقيقى"(٢) ولما كان المقام لايتسع لمعالجة كل الألفاظ التى قيل بترادفها فقد اكتفى بمعالجة أسماء السيف،وللسبب نفسه نكتفى من تلك الأسماء بما يحقق الغرض ويرمز إلى الغاية وهى:

١- السيف: سمى بذلك لعمله وهو قطع الأجسام والتغلغل فى أثنائها.

٢- المأثور: يسمى مأثورا إذا كان فى متنه أثر(بالفتح والضم وكعنق) وهو الماء: أى الصفاء والرونق.

٣- الحسام: يسمى حساما إذا كان سريع القطع من حدته وقوته كأنه يحسم الدم أى يسبقه، والمادة تدل على القطع مع جفاف الأثر(٣)

وفى نهاية حديثه عن أسماء السيف- وهى أربعون اسما- قال:"وبذلك يتبين أن المعنى الدقيق الخاص بكلمة سيف والمعين لها قد غاب كليا أو جزئيا.. ولم ينفرد به- كاملا غير مزيد ولامشوب- أى اسم من تلك الأسماء، وبهذا تحقق تخلف معنى كلمة سيف كلما تخلفت هى، ثم إن كل كلمة أخرى.. قد غاب معناها من سائر أخواتها فلم ينفرد أى من أخواتها بحمل معناها كاملا غير مزيد ولامشوب أيضا. وهذا شاهد أوسع وأكثر وأوكد على تخلف المعنى كلما تخلف اللفظ"(٤).

وقبل ان ينفض يده من تطبيقات هذا القانون أحال على كتاب "الفروق فى اللغة" لأبى هلال العسكرى الذى سبق ذكره، وكتاب "الإعجاز البيانى للقرأن الكريم"

---

(١) يقصد باللفظ الأصلى الأول : معنى اللفظ الأساسى للمجموعة المترادفة كلفظ السيف بالنسبة للألفاظ المترادفة على معناه، نفسه :١٨٨.

(٢) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة :١٨٨-١٩٨.

(٣) نفســـــه : ١٨٩-١٩٠.

(٤) نفســـــه :١٩٥

للدكتورة عائشة عبد الرحمن ففيه مئات الألفاظ القرآنية المتقاربة التى وضحت الفروق بينها.

- بالنسبة للقانون الثالث:

أثبت عن طريقه الارتباط بين الألفاظ ومعانيها من خلال ظاهرة "التصاقب" حيث:"يتغير معنى اللفظ إلى معنى يقاربه كلما تغير أحد حروف اللفظ نفسه إلى حرف يقاربه(١).

وهذه الظاهرة تناولها ابن جنى فى الخصائص على مستويات عدة، وأورد لها جميعا اثنين وعشرين مثالا(٢) اقتصر الباحث على مستوى واحد مر فيه بكل الحروف المتشابهة ليكشف للقارىء الحصيف أن المعنى لم يتغير إلى معنى مقارب بل إن التغيير يتناسب مع طبيعة الحرف فى اللفظين كليهما، ومما ذكره لذلك العين، والغين فهما يوجدان فى: نبع، ونبغ فنجدهم يقولون: "نبع الماء: تفجر، ونبغ الدقيق من خصاص المنخل: خرج، ونبغت المزادة إذا كانت كتوما فصارت سربة. النبع: تفجر بقوة وبلاعوائق يناسب رقة العين وخلوص صوتها أى التحامه بلا شوائب، والنبغ تسرب من عوائق يناسب تخلخل الغين وشوب صوتها.(٣)

وفى خاتمة ما أورده من أمثلة قال:"وهكذا وضح.. أن هناك تغيرا فى معنى كل زوج من هذه الثنائيات عن معنى الزوج المقارن له، وأن هذا التغير متناسب مع الحرف المتغير"(٤) ثم ختم بحثه قائلا:"وبثبوت هذا التغير المتناسب بين الألفاظ ومعانيها فى هذه المجموعات- وهناك مئات بل آلاف. لأن الظاهرة مطردة- يثبت الارتباط بين الألفاظ والمعانى فى اللغة العربية بقانون التغير النسبى كما سبق أن أثبتنا هذا الارتباط بقانون التلازم فى الوجود والتلازم فى التخلف.(٥)

---

(١) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة :١٩٥

(٢) وفى مقدمة هذا الفصل قال :"هذا غور من العربية لاينتصف منه، ولا يكاد يحاط به وأكثر كلام العرب عليه وإن كان غفلا مسهوا عنه". ينظر : الخصائص :٢/١٤٥-١٥٣ ط دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت.

(٣) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة :١٩٩

(٤) نفسه :١٩٩ (٥) نفسه :٢٠٦

وهكذا يتبين لنا أن للأصوات علاقة بمدلولاتها من خلال الاستدلال السلبى الذى يقوم على إسقاط الشبه التى أوردها القائلون بالاعتباطية والاستدلال الإيجابى الذى يقوم على قوانين المنهج التجريبى الاستقرائى على أننا لو تذكرنا ما أوردناه منذ قليل من مقولة بلومفليد التى يقرر فيها أن اختلاف الكلمتين صوتيا يمنع الحكم بترادفهما وأضفنا إلى ذلك أن كثيرين يرون رأيه[١]، وأن استيفن أولمان- وهو من ذوى الرؤية الاعتباطية- يقول عن الترادف:"إنه يكاد يكون بديهيا أن الترادف الكامل غير موجود أو نادر الحدوث جدا. إنه ترف لايمكن للغة أن تقدمه بسهولة"[٢] لرأينا أنهم يعترفون- ضمنيا- بارتباط الأصوات بمدلولاتها. لأن وجود الصوت يتطلب وجود المعنى، وتخلفه يستلزم تخلف المعنى والنكول عن ذلك ضرب من التعصب للرأى ينأى عنه الأثبات من العلماء.

هذا وقد كان ينبغى أن نبدأ حديثنا فى قضية الارتباط القائم على المناسبة بالسلف بيد أنه لما كانت رؤيته بين يدى القائلين بالاعتباطية، ويقفون بها عند الصور التى رأوا فيها هذا الارتباط رأينا أن نبدأ بتبديد الشبه التى استندوا إليها، ولنا الآن ان نتحدث عنها باعتبارها ثمرة أو خلاصة لما قدمناه وقد لحظ سلفنا هذا الارتباط منذ القرن الثانى الهجرى كما بين ذلك ابن جنى فى الخصائص ضمن باب أسماه (إمساس الألفاظ أشباه المعانى) حيث قدم له بقوله:"اعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه وتلقفته الجماعة بالقبول له، والاعتراف بصحته. قال الخليل: كأنهم توهموا فى صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا :(صر)، وتوهموا فى صوت البازى تقطيعا فقالوا: صرصر. وقال سيبويه فى المصادر التى على الفعلان إنها تأتى للاضطراب والحركة نحو الغليان فقابلوا بتوالى حركات المثال توالى حركات الأصل، ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حذاه"[٣]. ثم مضى يذكر ما أضافه هو أو وفق إليه، وليس من همى أن أورد ذلك

---

(١) ينظر : علم الدلالة :٢٢٥

(٢) نفسه :٢٢٦

(٣) الخصائص- ابو الفتح عثمان بن جنى :١٥٤/٢ ط دار الهدى للطباعة والنشر- بيروت.

تفصيلا ولكن الذى أرمى إليه أن هذه المسألة تنبه إليها سلفنا دون أن يطلع على ما قاله أفلاطون وسقراط وغيرهما[١] وتتابع عليها الباحثون سواء أكان فى إشارة سريعة كالذى نراه عند الجاحظ وابن قتيبه[٢] أو فى دراسات متعمقة فى دراسات متعمقة كالذى سبقت الاشارة إليه عند ابن فارس والراغب، والذى نشير إليه عند ابن جنى(ت ٣٩٢هـ)، وجلال الدين السيوطى (ت٩١١هـ) والذى يفى بغايتنا من دراسة ابن جنى قوله فى تقديمه لباب التصاقب:"هذا غور من العربية لاينتصف منه، ولايكاد يحاط به، وأكثر كلام العرب عليه وإن كان غفلا مسهوا عنه"[٣] وقوله فى ثنايا باب:(إمساس الألفاظ أشباه المعانى)- بعد أن بين أن حروف الفعل الأصلية تدل على حدوثه من غير طلب فاذا زيدت عليها الهمزة والسين والتاء دلت على طلب حدوثه والتسبب فيه مثل: منح ، ووهب. واستمنح واستوهب-:"فهذا أمر إذ أنت أتيته

(١) ينظر فى ذلك: من أسرار اللغة : ١٤٠-١٤١، ودلالة الألفاظ : ٦٢-٦٣

(٢) جاء فى رسائل الجاحظ (ت٢٢٥ هـ) فى سياق حديثه عن تعليم آدم الاسماء :"ولايجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة ولايضع المدلول عليه، والاسم بلا معنى لغو كالظرف الخالى، والأسماء فى معنى الأبدان، والمعانى فى معنى الأرواح. ينظر : رسائل الجاحظ :١/١٨٧-١٨٨ ط دار الحداثه- بيروت سنة ١٩٨٨ وقال ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) عن العرب وعارضتهم :"وقد يفرقون بحركة البناء فى الحرف الواحد بين المعنيين فيقولون: رجل لعنه. إذا كان يلعنه الناس فان كان هو الذى يلعن الناس قالوا : رجل لعنة فحركوا العين بالفتح .. وكذلك هزأة وهزأة ، وسخر وسخرة .. وقد يفرقون بين المعنيين المتقاربين بتغيير حرف فى الكلمة حتى يكون تقارب مابين اللفظين كتقارب مابين المعنيين كقولهم للماء الملح الذى لايشرب إلا عند الضرورة (شروب) ولما كان دونه مما قد يتجوز به (شريب)، ولما ارتفع من الأرض (حزن) فإن زاد قليلا (حزم) وللذى يجد البرد (خصر) فإن كان مع ذلك جوع (خرص)، وللنار إذا طفئت (هامدة) فإن سكن اللهب وبقى من جمرها شئ (خامدة).. وقد يكتنف الشئ معان فيشتق لكل معنى منها اسم من اسم ذلك الشئ كاشتقاقهم من البطين للخميص (مبطن) وللعظيم البطن إذا كان خلقة(بطين) فان كان من كثرة الأكل قيل (مبطان) وللمنهوم (بطين).
ينظر : تأويل مشكل القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر : ١٥-١٧ ط ثانية - دار التراث بالقاهرة سنة ١٣٩٣ -١٩٧٣

(٣) الخصائص : ١٤٥/٢٠

من بابه، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله أعطاك مقادته.. وإن أنت تناكرته وقلت هذا أمر منتشر ومذهب صعب موعر حرمت نفسك لذته، وسددت باب الحظوة به" وحديثه عن ارتباط الأصوات بالحدث من حيث الترتيب، إذ يقدم منها ما يضاهى أول الحدث، ويؤخر ما يضاهى آخره، ويوسط ما يضاهى أوسطه مثل قولهم :"شد الحبل ونحوه: فالشين تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل ثم يليه إحكام الشد والجذب فيعبر عنه بالدال التى هى أقوى من الشين لاسيما وهى مدغمة فهى أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذى أريد بها.(١)

وفى قول ابن جنى نلحظ ارتباط الأصوات بمدلولاتها سواء أكان فى تقارب الأصوات لتقارب المعانى الذى ترجمه بالتصاقب أو فيما أسماه إمساس الألفاظ أشباه المعانى، ونلحظ أيضا تصريحه بأن إدراك هذا الارتباط ليس بالأمر السهل، وإنما يحتاج إلى فكر، وإنعام نظر لما يكتنفه من خفاء مرده إلى السهو أو الغفلة- ولعله يعنى بهما بعد ما بين زمن الوضع والأجيال اللاحقة- وأن القعود عن البحث وأخذ النفس بالهوينى يحرمها لذة الظفر والحظوة بعد المعاناة والمشقة. وعلى الرغم من تصريح ابن جنى بأن أكثر كلام العرب عليه نرى القائلين بالاعتباطية يقصرونه على الصور التى تراءى لهم فيها.

ولعل أقوى مايفى بغرضنا قول السيوطى- بعد أن أورد ما نقله علماء أصول الفقه عن عباد بن سليمان الصيمرى- :"وأما أهل اللغة فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعانى، ولكن الفرق بين مذهبهم ومذهب عباد أن عبادا يراها ذاتية موجبة بخلافهم، وهذا كما تقول المعتزلة بمراعاة الأصلح فى أفعال الله تعالى وجوبا، وأهل السنة لايقولون بذلك مع قولهم إنه تعالى يفعل الأصلح لكن فضلا منه ومنا لاوجوبا، ولو شاء لم يفعله"(٢)

وقد أعقب هذا القول بسوق أمثلة تشهد له منها قوله :"وفى فقه اللغة للثعالبى... النقش فى الحائط، والرقش فى القرطاس، والوشم فى اليد، والوسم فى الجلد، والرشم على الحنطة والشعير، والوشى فى الثوب... وفيه : الحوص ضيق

---

(١) نفسه : ٢/١٦٢-١٦٣

(٢) المزهر: جلال الدين عبد الرحمن السيوطى: ١/٣١ ط صبيح بدوى.

العينين والخوص غؤورهما مع الضيق، واللسب من العقرب. واللسع من الحية"[١].
وليس بخاف أن السيوطى يروى موقف اللغويين فى هذه القضية وأنه يقرب من حد الإجماع، وأنه يشير من طرف خفى- فيما يبدو لنا - من خلال تشبيه المفارقة بين مذهب الصيمرى واللغويين بالمفارقة بين أهل السنة والمعتزلة فى مسألة الأصلح من أفعال الله تعالى إلى أن اللغة وضعية، وأنها لاتخلو من المناسبة بين ألفاظها ومعانيها؛ لأن واضعها التمس المناسبة على قدر ما منح من لحظ وإدراك، ولو كانت توقيفية- كما يرى أهل السنة- لكانت المناسبة ذاتية أو حتمية موجبة. لأن واضعها هو الله عز وجل، والمناسبة فى فعله فى أعلى دراجاتها تماما ودقة.
وإذ وقفنا على رؤية السلف فإنه يحسن بنا أن نرصد امتدادها فى عصرنا، فقد وجدت هذه الرؤية من يصل رحمها فى مواجهة زيف الاعتباطية ورأينا قضية المناسبة تمثل الشغل الشاغل لفريق من الباحثين، ومن هؤلاء الدكتور محمد حسن جبل الذى بذل جهدا مشكورا فى إثباتها فى بحوث عدة منها البحث العميق الممهور بعنوان(أصول معانى ألفاظ القرآن الكريم)[٢] ومنها البحث الذى استقينا منه الاستدلال الإيجابى على تلك المناسبة ومنها بحث عنوانه : تعليل الأسماء. وفى استقاء الاستدلال إشارة إلى الثانى كافية أما الأول فنتعرف عليه من خلال حديثه عن "العلاقة بين الصوت والمعنى" حيث آلم بدلالة الحركة فى اللفظ على المعنى فذكر من ذلك الغليان والجيشان وغير ذلك مما عرض له ابن جنى على تلك الشاكلة، وأضاف إلى ذلك قول الإمام على رضى الله عنه :(إذا سرتم إلى العدو فمهلا مهلا- بسكون الهاء- وإذا وقعت العين على العدوا فمهلا مهلا- بفتح الهاء- أى إذا سرتم إلى العدو فتأنوا وإذا حملتم فاحملوا. نقل ذلك عن لسان العرب لابن منظور ثم عقب عليه قائلا :"الهاء الساكنة تعنى الرفق والتؤدة، والمتحركة تعنى التقدم والسرعة"[٣] أى إن هناك ربطا بين حركة الحرف وحركة الحدث من حيث البطء والسرعة ثم مضى

---

(١) المزهر: ٣٤/١ وواضح أن ما نقله عن الثعالبى ينفق مع ما نقلناه عن ابن قتيبة منذ قليل.
(٢) هو عبارة عن رسالة فى جزآين كبيرين تقدم بها لنيل الدكتوراه، ولا تزال مخطوطة فى مكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة.
(٣) أصول معانى ألفاظ القرآن الكريم : ٢٧/١

يذكر معانى الأصوات، ففى حديثه عن حرف الثاء ذكر مادة (أث ث) والمعانى التى تدل عليها ومنها: شعر أثيث: غزير طويل، وأث النبت: كثر والتف، والأثاث: الكثير من المال ثم استنبط معنى الثاء فقال :"ومن معالجة مادة (أثث) نستنتج أن الثاء تدل على نفاذ دقاق (قوية) كثيرة بانتشار (ما) .. وهذا يلتقى مع صوت الثاء بمرور الهواء بلا زفير منتشرا من الخلل الذى يبقى فى جانبى اللسان، وحول مقدمته حين تمتد مقدمة اللسان تحت الأسنان العليا فيما بين الطواحن، وتساعد الأسنان السفلى فى تغيير الهواء فلا ينفذ إلا من حول مقدمة اللسان على ما وصفنا"(١). أى إن هذا هو الأصل الذى ينبثق منه الأثيث، والأثاث وغيرهما.

ونتعرف على البحث الثالث(٢) من خلال المقدمة التى بين فيها ارتباطه الوثيق بموضوعات أخرى كبيرة وهى:

١- موضوع نشأة اللغة من حيث وقوعها على مقتضى الحكمة- توقيفا أو اصطلاحا- فتكون ألفاظ اللغة معبرة عن معان حقيقية أو على مقتضى الاتفاق الجزافى.
٢- موضوع علاقة الألفاظ بالمعانى فى لغتنا العربية من حيث وجود العلاقة الإيجابية ونوعها ومدى قوتها.. أو انتفاء هذه العلاقة.
٣- موضوع القياس اللغوى بمختلف مستوياته من حيث كونه معبرا عن علاقات اشتقاقية حقيقية أو متوهمة.
٤- موضوع القياس اللغوى فى وضع الألفاظ من حيث إمكانية اطراد التسمية كلما وجدت أو منعه.. ثم بين أن بحثه هذا لن يعالج هذه الموضوعات فى شمول، لأن كلا منها يحتاج إلى بحث مستقل أو أكثر.(٣)

- **وهناك بحوث أخرى لا يتسع المجال للحديث عنها ونكتفى بالإشارة إليها منها:**

١- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فيما تنوعت فاؤه من الصحاح.

---

(١) أصول معانى ألفاظ القرآن الكريم :٤٥/١

(٢) حاضرنا بهذا البحث فى قاعة المحاضرات بجامعة أم القرى سنة :١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ثم نشره فى مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة - العدد العاشر سنة ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م من ص ٣-٥٣

(٣) مجلة كلية اللغة العربية :٣-٤

٢- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فيما تنوعت عينه ولامه[١].

٣- سوق الحروف على سمت المعنى[٢]. ونسأل الله أن يوفق لاطراد أمثال هذه البحوث، وأن يستمر الجهد الذى يرعاه علماؤنا المختصون بهذا اللون من الدراسة حتى ينكشف وجه المناسبة بين الأصوات ومدلولاتها لمن لايراه من غير المتعمقين.

وليس آثر عندى من أن أنبه إلى خير ما يحفز إلى هذه الغاية المنشودة وهو قول ابن جنى،"وهذا النحو من الصنعة موجود فى أكثر الكلام وفرش اللغة وإنما بقى من يثيره ويبحث عن مكنونه بل من إذا أوضح له وكشفت عنده حقيقيته طاع طبعه لها فوعاها وتقبلها وهيهات ذلك مطلبا، وعز فيهم مذهبا وقد قال أبو بكر : من عرف ألف، ومن جهل استوحش"[٣] ولا تعقيب لنا على هذه المقولة سوى أن نقول :إن ما نكره الأسيوطى بعده، وما نهضت له البحوث التى ألمننا بها تشير الى أن هذه الصنعة فى كل الكلام لافى أكثره أما ماعدا ذلك من مضمون المقولة فقد أصاب الصواب.

هذا ولا ينبغى أن نفتن بكل ما يقوله العلماء الغربيون عن لغاتهم فنحذو حذوهم على غير بصيرة، وإذا لم تتضح لنا المناسبة بين الدال والمدلول كان علينا أن نعاود البحث والنظر لا أن نخلد إلى الراحة ونلهج بما يقولون عن لغاتهم، فهناك مفارقة بين العربية وبين تلك اللغات لعل أهم أسبابها- فى منظورنا-انتقالها "إلى حالتها الحاضرة من لغات قديمة بطل استعمالها وانقطعت فروعها عن أصولها"[٤] بخلاف العربية، ومن ثم "فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من

---

(١) البحثان للدكتور عبد الحكم صالح أولهما رسالته للماجستير وثانيهما رسالته للدكتوراه وهما مخطوطان بكلية اللغة العربية بالقاهرة.

(٢) وهو موضوع الباحث محمود زين العابدين حصل به على درجة الماجستير. وقد حصلت عليه على سبيل الإعارة أما البحثان السابقان ففى مكتبة كلية اللغة بالقاهرة.

(٣) الخصائص : ١٥٣/٢

(٤) ينظر اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد : ٥٣ -٥٦ ط مكتبة غريب بدون

كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربى من ألفاظه ومفرداته"(١).

وبعد هذه التطوافة مع الاعتباطية والمناسبة نرى أنه قد آن لنا أن نلم بما نكروه من الإشارة السابحة لنرى أن سبحتها ليست مطلقة، وأنها محوطة بحدود وعلامات حتى لا تغوص فى أعماق لا قرار لها من محيطات الجهل والحمق ثم الموت. ونبدأ لنتساءل :

كيف تتعدد المعانى التى يستحضرها القارىء لبيت المتنبى: (أعيذها نظرات منك... الخ؟ وكيف ينبثق العديد من المتضادات المغايرة لما ذكره الكاتب؟

أيكون ذلك بقراءة البيت فى سياقات متعددة أم بقراءته فى السياق الذى ورد فيه صحيح أنه يمكن أن ينبثق أى اثنين من المتضادات عندما تتعدد السياقات التى تستدعى التمثل بهذا البيت باستلاله من سياقه. أما إذا أبقى قارا فى سياقه الذى ورد فيه فإنه لا ينبثق منه إلا ما استهدفه المتنبى وهو لا ينطوى على الرشوة والهدية أو العلم والجهل. وليتبين لنا ذلك فلنذكر أن هذه القصيدة عتاب لسيف الدولة على استماعه لما يكيد به حاسدوه على منزلته عنده- ومنهم أبو فراس- حتى أعرض عنه وقرب غيره من الشعراء مع أنهم ليسوا فى مكانته الشعرية، وليبلغ ذلك عندنا حد اليقين فلنقرأ من القصيدة هذه الأبيات :

مالى أكتم حبا قد برى جسدى ... وتدعى حب سيف الدولة الأمم

إن كان يجمعنا حب لغرته ... فليت أنا بقدر الحب نقتسم

.. ..

يأعدل الناس إلا فى معاملتى ... فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فإذا أمعنا النظر فى سياق البيت وجدنا المتنبى ينعى حظه عند سيف الدولة بعد أن أوغر الخصوم صدره عليه، وقدموا غيره من الشعراء فأقبل على من قدموه وأعرض عنه، ومن ثم فإن الشحم والورم ينصرفان إلى الحب الصادق، والحب المصطنع، أو إلى الشعر المليء والنظم الخاوى أما ماعدا ذلك فبعيد عن أفق السياق

---

(١) اللغة الشاعرة : ٧٢ وينظر صفحات: ٧٣-٧٦.

الذى أشرق البيت منه، ويؤكد هذه الرؤية قول البرقوقى معبرا عن معنى البيت :"إنك إذا نظرت إلى شيء عرفته على ما هو عليه فنظراتك صادقة تصدقك فلا تغلط فيما تراه فلا تحسب الورم شحما. وهذا مثل يقول: لا تظن المتشاعر شاعرا كما يحسب الورم سمنا.(١)

هذا إذا نظرنا إلى البيت فى سياقه فإذا انتزعناه منه جاز لنا أن نوظفه فنضعه فى سياقات متعددة نتمثل به فيها ويكون له فى كل سياق أى متضادين وفقا للمقام الذى استدعى التمثل به. وأحسب أن إطلاق البيت معلقا فى الهواء بحيث يحتمل مايمكن استدعاؤه من المتضادات الغائبة لا يتيسر فى كل ما جرت به ألسنة الشعراء، وإنما تهيأ ذلك فى بيت المتبنى. لأنه خرج مخرج المثل كما ألمح إلى ذلك البرقوقى. فإذا لم يكن على هذه الوتيرة استحال انتزاعه وتعليقه لاستدعاء معانى متعددة بتعدد القراءة، وهذا ما سجله على نفسه من اتخذ بيت المتنبى تكأة ينطلق منها إلى القول بإطلاق الإشارة من إسارها حيث قال :"ونحن لو قرأنا قول لبيد بن ربيعة:

بلينا كما تبلى النجوم الطوالع   وتبقى الديار بعدنا والمصانع

وعزلناه عن سياقه لكنا فسرنا كلمة المصانع على أنها تعنى المؤسسات الصناعية. ولكن سياق البيت يعنى أنها المنازل وهو ما كانت هذه الكلمة تدل عليه فى عصر لبيد. فمعرفة السياق إذا - هكذا يقول - شرط فى تلقى النص تلقيا صحيحا"(٢).

ولينكشف زيف الرؤية فى مقولة إطلاق الاشارة من إسارها المعجمى على نحو أوضح نتساءل: أمعلق بيت لبيد فى الهواء، ومع تعليقه دل لفظ المصانع على المنازل دون المؤسسات الصناعية أم حال السياق بينه وبين التعليق ؟ وإذا كان معلقا ومستقرا فى سياقه- مع تناقض التعليق والاستقرار- فلماذا لم يدل على معان يستحضرها المتلقى فى كل قراءة كما هو الحال فى بيت المتنبى؟

إننا سنضع تحديده لمعنى كلمة المصانع هنا أمام قوله بعد ذلك :"فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وبذا فهى لاتعنى شيئا، وهى إشارة حرة، ولذا فهى قادرة

---

(١) ديوان المتنبى- شرح البرقوقى :٨٣/٢- المجلد الأول : بيروت.

(٢) الخطيئة والتفكير : ٢٨

على أن تعنى كل شيء"[١]. ولعل القارىء يتساءل معنا : وماذا تعنى كلمة المصانع مع ما عنته من المنازل ؟

إن ثراء الاحتمالات لا يتأتى من فك الارتباط بين الكلمة ومعناها الوضعى، ففى استعمالها بمعنى استعارى- كما فى بيت المتنبى- تبقى الرابطة بين اللفظ ومعناه الذى وضع له. لأن الاستعارة قائمة على ادعاء أن المستعار له فرد من أفراد المستعار[٢]، وفى استعمالها بالمعنى المعجمى قد تتعدد الاحتمالات أيضا، وليرجع الحداثيون إلى قول بشار[٣]:

خاط لى عمرو قباء ليت عينه سواء

فاسأل الناس جميعا أ مديح أم هجاء؟

وليقرأوا معنا قوله تعالى:(والله يرزق من يشاء بغير حساب) [٤] وليسمعوا معنا إلى ما يحدثنا به الدكتور محمد عبد الله دراز من ثراء الاحتمالات فيه حيث يقول:
:"اقرأ... وانظر. هل ترى كلاما أبين من هذا فى عقول الناس؟ ثم انظر كم فى هذه الكلمة من مرونة؟ فإنك لو قلت فى معناها: إنه سبحانه يرزق من يشاء بغير محاسب يحاسبه ولا سائل يسأله لماذا يبسط الرزق لهؤلاء ويقدره على هؤلاء أصبت، ولو قلت: إنه يرزقه بغير تقتير ولامحاسبة لنفسه عند الإنفاق خوف النفادأصبت، ولوقلت: إنه يرزق من يشاء من حيث لاينتظر ولايحتسب أصبت، ولو قلت: إنه يرزقه بغير معاتبة ومناقشة له على عمله أصبت، ولو قلت: يرزقه رزقا كثيرا لايدخل تحت حصر وحساب أصبت، فعلى الأول يكون الكلام تقريرا لقاعدة الأرزاق فى الدنيا وأن نظامها لايجرى على حسب ما عند المرزوق من استحقاق بعلمه أو عمله بل تجرى وفقا لمشيئته وحكمته سبحانه فى الابتلاء، وفى ذلك ما فيه من التسلية لفقراء المؤمنين، ومن الهضم لنفوس المغرورين من المترفين، وعلى الثانى يكون تنبيها على

---

(١) الخطيئة والتكفير :٧٠

(٢) ينظر : المطول- سعد الدين التفتازانى: ٣٦١ -٣٦٢ ونهاية الايجاز فى دراسة الاعجاز- فخر الدين الرازى:١٦٨-١٦٩ ط دار العلم للملايين- بيروت.

(٣) حاشية الدسوقى على مختصر السعد التلفازنى- ضمن شروح التلخيص:٤٠١/٤ ط الحلبى.

(٤) سورة البقرة - الآية : ٢١٢

سعة خزائنه وبسطة يده جل شأنه، وعلى الثالث يكون تلويحا للمؤمنين بما سيفتح الله لهم أبواب النصر والظفر حتى يبدل عسرهم يسرا وفقرهم غنى من حيث لا يظنون، وعلى الرابع والخامس يكون وعدا للصالحين إما بدخولهم الجنة بغير حساب، وإما بمضاعفة أجورهم أضعافا كثيرة لا يحصرها العد ومن اطلع على علم التأويل واطلع على أفهام العلماء فى آيه رأى من ذلك العجب العاجب(١).

فهل نرى- مع ثراء الاحتمالات هذا- كلمة أطلقت من إسارها المعجمى ؟

ونترك قول المتنبى وما قيل بشأنه لنقف مع قول الثبيتى:(نافرة كعروق الزجاجة) لنرى كيف منحت الزجاجة فيه وجودا بحيث لم يعد بإمكاننا أن نتخيل لها وجودا خارج الشعر؟ ومن أين يزداد تعاملنا معها تعقيدا بعد قراءة ما أسماه الكاتب أبياتا، وتزداد نظرتنا إليها عمقا وثراء؟

أحدث ذلك كله لتحرر الزجاجة من معناها المعجمى أم لاستعمالها فى نسق استعارى؟

إن الذى يرمى إليه الكاتب هو الشق الأول من هذا التساؤل وهو تحرر الكلمة من المعنى المعجمى، وفى هذا تجاهل لمنطق المجاز. لأنه لايقوم على إفراغ الكلمة من معناها الحقيقي، وإنما يقوم على ادعائه لما تجوز بها عنه. قال عبدالقاهر واعلم أنك تراهم لايمتنعون – إذا تكلموا فى الاستعارة – من أن يقولوا: إنه أراد المبالغة فجعله أسدا .. وذلك صريح فى أن الأصل فيها المعنى وأنه المستعار فى الحقيقة، وأن قولنا استعير له اسم الأسد إشارة إلى أنه استعير له معناه، وأنه جعله إياه، وذلك أنا لو لم نقل ذلك لم يكن لجعل ههنا معنى. لأن جعل لايصلح إلا حيث يراد إثبات صفة للشىء كقولنا: جعلته أميرا .. تريد أنك أثبت له الامارة ... فإذا اثبت أن ليست الاستعارة نقل الاسم، ولكن ادعاء معنى الاسم، وكنا إذا اعقلنا من قول الرجل: رأيت أسدا. أنه أراد المبالغة فى وصفه بالشجاعة .. لم نعقلذلك من لفظ أسد ولكن من ادعاء معنى الأسد الذى رآه ثبت بذلك أن الاستعارة كالكناية فى أنك تعرف المعنى فيها من طريق

---

(١) النبأ العظيم-د. محمد عبد الله دراز:هامش رقم (١):١١٧-١١٨ ط دار القلم سنة ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م.

المعقول دون طريق اللفظ"[١] وفى هذا دلالة قاطعة على بقائها مرتبطة بمعناها اللغوى موحية بحس الأديب مشيرة إلى مرماه، ومثل هذا الايحاء يسميه اللغويون الدلالة الهامشية التى تنبعث من الدلالة المركزية[٢].

ومثل هذا النسق ليس فيه من الجدة إلا بمقدار مايتهدى إليه الأديب من الابتداع أو الابتكار، ولو مضينا نتتبع كينونته فى الأدب العربى لهالنا مانجد من روائعه. وفى القرآن الكريم منه مالا يتعلق به كاتب أو شاعر، ولو تذكرنا ما يحفظه الصغار من آيه فى قصار السور لرأينا ما يأخذ الذواقة عن نفسه. ففى سورة (الهمزة) نجد قوله تعالى (وما أدراك ما الحطمة – نار الله الموقدة التى تطلع على الأفئدة) وفى سورة (النبأ) : (إن جهنم كانت مرصادا) وفى سورة التكوير (والصبح إذا تنفس) أرأيت إلى النار التى تطلع على الأفئدة ؟ وإلى جهنم المرصاد ؟وإلى الصبح الذى يتنفس ؟؟؟

ولنتزل من ذلك الأفق المعجز إلى الأفق الذى دونه، ولنتجول فى جنباته وفى هذا الأفق سنرى العجب العاجب. وهذه نماذج منه:

- قال ثعلبة بن صغير المازنى- وهو شاعر جاهلى أقدم من لبيد- فى سياق وصفه للناقة التى يرحل عليها المفارق لخليل لم يدم وصله مشبها إياها بالنعامة التى يعارضها الظليم:[٣]

---

(١) دلائل الأعجاز- تصحيح رشيد رضا:٣٣٦-٣٣٧ ط دار المعرفة - بيروت سنة ١٣٩٨-١٩٧٨.

(٢) المعنى المركزى: هو المعنى المعجمى، والهامشى هو الذى يفهم منه ويشبه اللغويون انبثاق المعنى الهامشى من المعنى المركزى بالدوائر التى تحدث فى الماء عقب إلقاء حجر فيه... الخ فما يتكون منها أولا هو بمثابة الدلالة المركزية، وما سواه بمثابة الدلالة الهامشية. ينظر: دلالة الألفاظ :١٠٦، ١١٧، ١٢٠.

(٣) ينظر: شرح المضليات للتبريزى- تحقيق على البجاوى:١/٠٧٤-١٧٤.

وكأن عيبهتها وفضــل فتانهـــا فننان من كنفى ظليم نــــافـــــر
يبرى لـــرائحة يساقــط ريشها مر النجاء سقاط ليف الآبــــــر
طرفت مراودها وغــرد سقبها بالآء والحدج الـــرواء الحـــادر
فتذكرا ثقــلا رئيــــدا بعـــدما ألقت ذكاء يمينهـــــا فــى كافـــر
فتروحا أصـــــلا بشـــد مهذب ثــر كشؤبـــوب العشـى المـاطر
فبنت عليه مع الظباء خباءهـــــا كالأحمسية فى النصيف الحاسر(١)

فالناقة التى يرتحلها من هذا شأنه تسرع فى مسيرها حتى ليبدو ماعليها من عيبة أو أديم ريشا ناتئا من جناحى ظليم شديد العدو يعارض نعامة رائحة إلى بيضها وقد تباعدت مراودها فهى تسرع فى سيرها حتى يسقط ريشها السرعة التى ضاعف منها تذكر البيض وقد دنت الشمس للمغيب فلما وصلت إلى مكانه بنت عليه من جناحها خباء وكأنها امرأة قرشية فى نصيف حاسر وفى هذه الصورة النابضة بالحياة نرى ذكاء (الشمس) تلقى يمينها فى كافر (الليل) ونرى النعامة تبنى على البيض خباءها (تجثم عليه بجناحيها) كالمرأة القرشية فى النصف الحاسر.

- وقال عمر بن الأهتم السعدى يدفع لوم صاحبته على كرمه:

ذرينى فإن الشح يا أم هيثـــــم لصالح أخلاق الرجال ســـــروق
ذرينى وحطى فى هواى فإننــى على الحسب الزاكى الرفيع شفيق
ومستنبح بعد الهدو دعــــــوته وقد حان من نجم الشتاء خفـوق
يعالج عرنينا من الليل بـــــاردا تلف ريـــاح ثوبـــه وبــــــروق

ففى هذه الأبيات يطالعنا الشح السروق لصالح أخلاق الرجال، والحط فى الهوى، ومعالجة عرنين الليل البارد. وما أظن أحدا يمترى فى روعة مثل هذا الخيال(!).

---

(١) العيبة : وعاء من جلد يوضع فيه المتاع- والفتان: أديم يلبس الرحل- النجاء: السرعة، الفنن : الغصن- الظليم: ذكر النعام وجعله نافرا لشدة عدوه- يبرى: يعارض، الرائحة: النعامة تروح إلى بيضها وجعله معارضا لهذه النعامة؛ لأنه أبلغ فى العدو يساقط ريشها: يسقطه من شدة العدو- الآبر: الملقح للنخلة فإذا صعدها رمى الليف- شبه الريش إذا سقط بالليف- طرفت: تباعدت- مراودها: المواضع التى ترود فيها- الآء : ثمر السرح الواحدة آءة- الحدج: الحنظل الحادر: الغليظ- الثقل : بيض النعامة- السقب : ولد النعامة - الرئيد: المنضود- ذكاء : الشمس - ألقت يمنيها فى كافر : تهيأت للمغيب.

- وقال المراربن منقذ - وهو شاعر معاصر لجرير- يخاطب صاحبته خولة وقد وخط الشيب رأسه قال:

إن ترى شيبا فإنى ماجـــــد   ذو بلاء حسن غير غمر
ماأنا اليوم على شيء مضى   يا ابنة القوم تولى بحسر
قد لبست الدهر من أفنانـــه   كل فن ناعم منه حبـــر

فالدهر الذى لبسه المرار ذو أفنان، وكونه ذا أفنان ويلبس روعة مايتعلق بأهدابها المحدثون ولو كان لزجاجتهم عروق وعروق.

- ونمضى قليلا لنقف مع مروان بن أبى حفصة مصغين إلى قصيدته التى يمدح بها معن بن زائدة فسنجده يقول فيها:

لام فـــى أم مالــك عاذلاكـــا   ولعمرو الإلـــه ماأنصفاكـــا
كلما قلت بعض ذا اللوم قـــالا   إن جهلا بعد المشيب صباكـا
بث فى الرأس حرثة الشيب لما   حان إبان حــرثه فعلاكـــا

ولاريب أن حرثة المشيب المبثوثة فى إبانها تنفث السحر وتتسل فى خفاء إلى منابع الحس وتوقظ غافى الشعور، ولم لا وقد بدا الشيب فى صورة الحارث استنهضه للحرث إقبال زمانه؟

ولو استرسلنا مع هذا النمط من التصوير الاستعارى المبتكر فى ديـــوان الشعر العربى لما انتيهنا إلى غايتنا عن قرب، ومن ثم فقد اكتفينا بهذه النماذج تلمح إلى القصد والهدف وهو- كما لايخفى- بقاء الألفاظ موصولة بمعناها المعجمى ولم تطلق من إساره كما يزعم الحداثيون.

ونترك الزجاجة وعروقها النافرة - عند الثبيتى - لنقف مع (زنجيته الشقراء) وماقيل بصددها حيث زعم الكاتب أننا قد أغلقنا باب الشعر على أنفسنا عندما ذهبنا إلى أن العلاقة بين الشقراء والزنجية علاقة الصفة بالموصوف ورأى فى وصف الزنجية بالشقرة إشكالية لاسبيل إلى حلها إلا بالخروج على نمطية التعبير وذلك بتجاوز المعنى الدلالى فيصير للزنجية معنى آخر لاوجود له إلا فى عالم الشعر، وتصبح الشقراء تغريبا للزنجية لاتقريبا لها كما هو المعتاد فى الوصف.

والكاتب بهذه الرؤية قد أبعد النجعة؛ إذ القول بتجاوز المعنى الدلالى أو إطلاق الإشارة من قيدها غفلة عما وردت به أساليب هى أنصع مما قاله الثبيتى وغيره ممن

رآهم القلة الشاعرة. ومن تلك الأساليب قوله تعالى (فبشرهم بعذاب أليم)(١). وقوله عز شأنه (وإن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل)(٢)

ومنها قول عمر بن معد يكرب:

وخيل قد دلفت لها بخيل　　تحية بينهم ضرب وجيع

وقول كعب بن زهير:

صبحنا الخزرجية مرهفات　　أباد ذوى أرومتها ذووها

وقول عمير بن شييم القطامى:

نقريهم لهذميات نقدها　　ماكان خاط عليهم كل زراد(٣)

وما نحسب أن الزنجية الشقراء تقارب التبشير بالعذاب، والإغاثة بالماء الحار، والتحية بالضرب، والصبح بالسيوف المرهفات، والقرى باللهذميات وإن جرت فى طريقها. والسؤال الذى يطرح نفسه هنا – كيف تمت تأدية المعانى المرادة بهذه الأساليب: أبتجاوز المعنى الدلالى للألفاظ أم بأمر تنزيلى عرفه البلاغيون العرب منذ عهد بعيد؟ ليرجع الكاتب إلى الجزء الأخير من تفسير الزمخشرى ليرى فيه ماأوردناه هنا(٤)، وإن أعوزه الوقت للبحث فليقرأ معنا قول السكاكى :"فلا نستعير الفعل إلا بعد استعارة مصدره فلا تقول نطقت الحال بدل دلت إلا بعد تقرير استعارة النطق لدلالة الحال على الوجه الذى عرفت من إدخال دلالة الحال فى جنس نطق الناطق لقصد المبالغة فى التشبيه ... وكذا قوله عز سلطانه (فبشرهم بعذاب أليم) فى الاستعارة التهكمية بدل فأنذرهم وقول قوم شعيب (إنك لأنت الحليم الرشيد) بدل السفيه الغوى لقرائن أحوالهم.(٥)

---

(١) سورة : آل عمران – الآية : ٢١

(٢) سورة : الكهف – الآية :٢٩

(٣) ينظر : بغية الايضاح : ٣/١١٤، ١٢١،١٣٣ هوامش رقم :٦،٣،٤

(٤) فى نهاية هذا الجزء كتاب عنوانه : تنزيل الأيات على الشواهد من الأبيات لصاحبه: محب الدين افندى – ط عيسى الحلبى- ٤/٤٣٧

(٥) مفتاح العلوم – أبو يعقوب يوسف السكلكى : ٢٠٢-٢٠٣- المطبعة الأدبية بمصر سنة١٣١٧هـ وينظر : فن التشبيه- د. على الجندى :١/١١٣-١١٧ ط ثانية -مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٣٨٦-١٩٦٦

ولست بحاجة إلى بيان أن إدخال المستعار له كالدلالة والإنذار – فى جنس المستعار – كالنطق والتبشير – يعنى بقاء الكلمة على الارتباط بمعناها المعجمى لا إطلاقها من إساره حتى يتسنى لها الدلالة على المعنى المقصود بالانطلاق من الأول إلى الثانى مسترشدا فى ذلك بالقرائن.

وإن كان لديه فسحة من وقت فلينظر إلى قول الجاحظ تبيانا لقول الشاعر:

يادار قد غيرها بلاها كأنما بقلم محاها

أخربها عمران من بناها وكر ممساها على مغناها

حيث قال:"إن مدة بقائه فيها أبلت منها؛ لأن الأيام مؤثرة فى الأشياء بالنقص والبلى. فلما بقى الخراب فيها وقام مقام العمران فى غيرها سمى بالعمران" .. وقال الله عز وجل: (هذا نزلهم يوم الدين). والعذاب لايكون نزلا ولكن لما قام العذاب لهم فى موضع النعيم لغيرهم سمى باسمه"(١)

ومؤدى كل مارأينا أن القول بإطلاق الكلمة أو الإشارة- كما يزعمون- من إسارها المعجمى عند توظيفها فى السياق الأدبى يخطئه التوفيق، ولاأثر فيه للصواب.

العدول الشارد:

ويتمثل هذا النمط من العدول فى الخروج بالكلمة على ماتقتضيه قواعد اللغة فى بنيتها ... تلك القواعد التى تكفل ببيانها علم الصرف فللأديب – فى منظور الحداثيين – حق الخروج بالتصرف فى تلك البنية لأنه لون من التصرف الجمالى الذى يمنح الأسلوب جدة وطرافة، أوهو لون من الانعتاق من العرف الجمعى يثرى الدلالة ولايحرم المتلقى من لذة الفهم أو المشاركة الوجدانية مع المبدع.

وتوغل الدعوة إلى هذا النمط من العدول لتصل بنا إلى نهاية القرن التاسع عشر حيث شرعت الأقلام المدخولة والمخدوعة تسود العديد من الصفحات باسم الجدة والطرافة علها تصل إلى ماتصبو إليه من العبث باللغة والوصول بها إلى

(١) البيان والتبيين-لأبى عثمان الجاحظ-تحقيق عبد السلام هارون:١/١٥٢-١٥٣ط الخانجى رابع.

الهاوية لتصبح – فى غد قريب – فى طى النسيان ولها من الجدة والطرافة وشاح يخدع عما وراءه.

ففى سخرية ماكرة يسطر أحد هذه الأقلام حديثا له بعنوان :"(نفيق الضفادع) يقول فيه:" أذكر أننى قرأت انتقادا من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران (المواكب) وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت:

هل تحممت بعطر وتنشقت بنور

فأثبته ووضع بعد كلمة (تحممت) كلمة (كذا) وبعدها علامة استفهام .. كأن الناقد يقول للقارئ : انظر. هو يقول : تحممت وليس فى اللغة كلمة (تحمم) ...." ثم يتساءل فى دهاء :"سألتكم ياسادتى باسم العدل والفهم والقاموس : لماذا جاز لبدوى لا أعرفه ولاتعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة استحم ولايجوز لشاعر أعرفه أو تعرفونه أن يجعلها تحمم وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون تحمم قبل أن تفهموا استحم؟ وما هى الشريعة السرمدية التى تربط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش قبلكم بألوف السنين ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم ؟".(١) ثم يمضى فى تساؤله :"أمامكم كلمتان:(استحم) وهى قاموسية، و(تحمم) وهى غير قاموسية.

ألاترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل من تلقاء نفسها وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءا من لغتكم وتضمحل الأولى وفى الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى ولالكم فوقها أدنى سلطة".(٢)

ولمثل هذه الغاية شرع جبران قلمه فأفرز مقالا عنوانه "مستقبل اللغة العربية جاء فيه :"هل تتغلب اللغة العربية الفصحى على اللهجات العامية المختلفة وتوحدها؟ إن اللهجات العامية تتحور وتتهذب لكنها لا، ولن تغلب– ويجب أن لا تغلب–. لأنها مصدر ما ندعوه فصيحا من الكلام، ونبت مانعده بليغا من البيان".(٣)

---

(١) الغربال – ميخائيل نعيمة: ٨٠ ط أولى : دار المعارف بمصر سنة ١٩٢٣

(٢) الغربال : ٨١

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية – إشراف وتقديم ميخائيل نعيمة :٥٥٨ ط دار صادر بيروت ١٩٤٩

وقد استدل على ما تنبأبه- أو بعبارة أدق على ماتمناه- بقانون البقاء للأنسب الذى يطرد فى منظوره ليشمل كل شيء. كما استدل عليه بما رآه أو اطلع عليه فى لغات الغرب من لهجات تحمل الجميل المرغوب والجديد المبتكر، وقرنه بما فى ضروب العامية(١) الجارية على ألسنتنا من مستجد الكنايات ومستملح الاستعارات ورشيق التعبيرات، وليستدرج الأغمار إلى رؤيته خص الإيطالية بالحديث فذكر أنها كانت يوما "ما" لهجة عامية تجرى على ألسنة الهمج فصارت لغة إيطاليا الفصحى على أنقاض اللاتينية التى أمست هيكلا يسير فى نعش على أكتاف الرجعيين"(٢). وهنا ينعطف متسائلا ومجيبا على تساؤله فيقول:"ماهى خير الوسائل لإحياء اللغة؟ إن خير الوسائل بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هى قلب الشاعر، وعلى شفتيه، وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر... الشاعر أبو اللغة وأمها تسير حيث يسير وتربض أينما يربض، وإذا ما قضى جلست على قبره باكية منتحبة حتى يمر بها شاعر آخر ويأخذ بيدها.. أعنى بالشاعر ذلك المتعبد الذى يدخل هيكل نفسه فيجثو باكيا فرحا نادبا مهللا مصغيا مناجيا ثم يخرج وبين شفتيه ولسانه أسماء، وأفعال، وحروف، واشتقاقات جديدة لأشكال عبادته التى تتجدد كل يوم وأنواع انجذابه التى تتغير فى كل ليلة فيضيف بعمله هذا وترا فضيا إلى قيثارة اللغة، وعودا طيبا إلى موقدها".(٣)

وماكتبه نعيمة وجبران ليس إلا صدى لإعصار استهدف اقتلاع العربية من جذورها.،:"فقد انطلقت الدعوات إلى استخدام اللهجات العامية فى بلادنا استخداما مطلقا فى الأدب ووسائل الإعلام، أو استخداما واسعا.. واشترك مستشرقون فى هذه الحملة الضارية من أمثال: سبيتا، وفولرز، وولمور، وويلكوكس فى أواخر القرن

---

(١) ضروب العامية هى – كما ذكر : الزجل والمواليا وغيرهما.

(٢) نفسه :٥٥٩.

(٣) نفسه : ٢٦٠- ٢٦١ وينظر : مقدمة المجموعة التى كتبها نعيمة ص ٢٨ فسيرى أن هذا المقال نشر فى كتاب نشرته مكتبة العرب سنة ١٩٢٣

الماضى وأوائل هذا القرن"(١)، ونشط هؤلاء نشاطا محموما فى الترويج لغايتهم فعقدت الندوات وألقيت المحاضرات، واستغلت الصحافة، وألفت الكتب، واستقطب من أبناء جلدتنا من يزينها ويغرى بها.

كان أول من قدح زناد الدعوة لهذه الغاية ويليام ويكلوكس بخطابه المشهور الذى ألقاه فى نادى الأزبكية سنة ١٨٩٣، وتابعه سبيتا فى محاولة نتاج أدبى للعامية، وولمور فى محاولة تقعيدها فانهالت الدراسات المختلفة صوب العامية فى شتى لهجاتها لفريق من المستشرقين.(٢)

وإذا عرفنا أن العامية ليست على وتيرة واحدة تلهج بها ألسنة البلدان العربية أدركنا ما يكمن وراء بهرجتها والدعوة إليها من تمزيق الآصرة التى تجمع بينها وتغريب بعضها عن بعض ليسهل ازدراد هذه الأمة فضلا عن قطع الصلة بينها وبين تراثها. ولانقول ذلك اجتهادا، فقد كفانا مئونته ماسينيون حين وقف يخطب فى بيروت زاعما :"أن كرامة اللغة العربية توجب أن تتفرع الى لغات عديدة كما تفرعت اللغة اللاتينية. فيا سعادة الشرق العربى - هكذا يقول- عندما تصير اللغة العربية إلى ما صارت إليه اللاتينية".(٣) على أن تفرع العربية ليس هو المجرى الوحيد الذى يصب فى الغاية المنشودة بل هناك مجرى آخر اختطه ماسينيون وقد كشف عنه قائلا :"إنه لاحياة للغة العربية إلا إن كتبت بحروف لاتينية".(٤) وقد تولى تعميق هذا المجرى وذاك فريق من أبناء الشرق- على وعى منهم أو على غير وعى

---

(١) التراث والمعاصره - د.محمد مصطفى هدارة- ضمن مجموعة محاضرات عنوانها (نحو أدب إسلامى :٦٠ ط أولى- جامعة أم القرى ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م. وينظر الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر-د.محمد محمد حسين :٣٤١/٢-٣٤٧، ٣٥٠-٣٥٤ ط ثانية سنة ١٣٨٨هـ- ١٩٦٨م.

(٢) ينظر: الفصحى لغة القرآن - أنور الجندى: ١٢٦-١٤٤ ط دار الكتاب اللبنانى - بيروت سنة ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢ .

(٣) نفسه : ١٣٨- وينظر : قبس من وحى اللغة -د. شعبان عبد العظيم :١٠١- ١٠٩ط أولى مطبعة الأمانة سنة ١٤٠٢- ١٩٨٢

(٤) نفسه :١٣٨

بالهدف الخبىء وراء دعوى التقدم والتطور.[١]

وما نشط له جبران ونعيمة ليس إلا تعميقا للمجرى الأول فلم يكن جبران بقوله "تحممت" غواصا يبحث عن غرائب اللغة، وإنما كان مجترئا عليها ليكون دوره.فى التطبيق امتداداد لدوره فى التنظير محاولا فى دأب أن يحطم العربية الفصحى ممهدا السبيل لظهور العامية على أنقاضها، والتقط نعيمة معوله ليضرب مع صاحبه فى جدارها فراح يحط من شأن ناقده لحرصه على سلامة اللغة فتساءل عن الشريعة السرمدية التى تربط لغة معاصريه وأعقابهم من بعدهم بلغة أعرابى يفصلهم عن معايشته ألوف السنين، وكأنما نقادم العهد بينهم وبين أسلافهم يجعل العبث باللغة أمرا مشروعا وإن أدى إلى استئصالها من جذورها.

يتساءل عن الشريعة السرمدية وهو يعرف- بلاشك- أنها شريعة العروبة وهى ثمرة مجموعة من الخصائص تبلور شخصيتها، وتميزها من سواها ومن أبرز تلك الخصائص لغتها التى تحمل تراثها عبر الأجيال، لكن صاحب الغربال يتغافل عن هذا وكأنه لايشكل هاجسا يؤرقه فمضى يدعو إلى ضرورة الانسلاخ من اللغة- وما تحمله- باسم الدعوة إلى التطور وهو بتلك الدعوة يضرب على وتر حساس يعبث بشغاف أمة ترى الغزاة على أرضها بمالهم من حضارة مادية مبهرة، ويشحذ عاطفتها نحو التطور بتحقير السلف تحقيرا ماثلا فى لفظ "أعرابى" بما يومىء إليه من البداوة والتخلف، وهو حين يشحذ بما أومأ إليه إنما يصوب نحو الغاية التى استهدفها منذ أن مثل صوت الحراص على سلامة اللغة بنقيق الضفادع.

ويكشف لنا عن هذه الغاية أنه لو كان موضوعيا فى نقده لرد ناقد جبران إلى كنف الصواب وبين له أنه مخطىء فيما ظنه خروجا على اللغة، فالفعل "تحمم" له وجود فى الاستعمال العربى[٢] ولكنه لعدم تداوله يبدو كأنه اجتراء فى الاشتقاق. غير أنه فى شغل عن التمحيص بما يعتمل فى حناياه فسخر ماوسعته السخرية من الحرص

---

(١) ينظر : الفصحى لغة القرآن : ١٨٧- ٢١٢ - وينظر : اللغة العربية فى مواجهة الحياة- د.عيد محمد الطيب : ٨٢- ٩١ مطبعة الأمانة - ١٤٠٢ -١٩٨١.

(٢) فى القاموس المحيط : الحميم الماء الحار -استحم: اغتسل به، وقد حممت - كفرحت- حمما واحموميت، وتحممت، والاسم: الحمة بالضم، وفى لسان العرب:حممه: غسله بالحميم.

على سلامة اللغة لينسجم عمله مع توجهه وشرع يحقر السلف والإبداع على نسقهم ويشيد بالمبدعين الغربيين وبالإبداع على نهجهم ليزين للأغرار الانسلاخ من العربية الفصحى قائلا:"أنى لنا بموليير فرنسا؟.. نعم فتشوا عن موليير ليضحكنا ويبكينا، ويجعلنا نخجل من ذواتنا فى وقت واحد. إنما اذكروا أن موليير لايولد من درس المعاجم والعروض والقوافى وجوائزها. بل هو نبع جارف يتدفق من صور الطبيعة. حبذا لنا موليير أقاصرة حياتنا أن تلد لنا موليير؟؟"(١).

ثم مضى لغايته فراح يهون بل يزين الانسلاخ من الفصحى بما جرى للاتينية وغيرها مما أسماه التطور والتكيف فقال:"لقد قطعت البشرية حتى اليوم أجيالا.. كانت لها لغة فأصبحت لها لغات.. ولكل من اللغات التى نعرفها اليوم تاريخ عجيب فى التطور والتكيف. مشت البشرية ومشت معها لغاتها فلا البشرية هى نفس البشرية التى كانت لها قبل هذا العصر... ولا لغاتها هى عين اللغات التى كانت منذ قرون.. أما السر فى تقلب لغات البشر فليس فى اللغات بل فى البشر أنفسهم. لأن الانسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الانسان"(٢).

ومن هذا الذى ذكرنا وغيره مما لم نذكره يتبين لنا كيف كان الإلحاح على تحقيق ماتصبو إليه نفوسهم متخذين من التطور والتقدم شارة يخدعون بها عما وراء الأكمة، لكن ما وراءها لم يخف على ذوى الرؤية النافذة، ومن ثم رأينا العقاد يهتبل الفرصة للكشف عنه حين دفع إليه الناشر "الغربال" ليقدمه إلى القراء ليلقى من الرواج مايؤمله وفى ظرف الأديب ودقة العالم كتب يقول:"سيقولون كثيرا... وسأقول أنا كلمة من هذا الكثير. أما كلمتى أنا ففى خلاف صغير بينى وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا فى غير هذا الموضع عظيم، وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما، ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل.. فرأيى

---

(١) الغربال : ٥١-٥٢

(٢) نفسه : ٧٦-٧٧

أن الكتابة فن، والفن لايكتفى فيه بالإفادة، ولا يغنى فيه مجرد الإفهام، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل من الصواب وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق نحن قواعدها وأصولها فى طريقنا، وأن التطور فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لامناص منها"؟(١)

ومن ينعم النظر فيما قاله العقاد يدرك أنه رأى فيما ينتهجه جبران ونعيمة – ومن لف لفهما– هجمة شرسة على العربية الفصحى تسخر الإبداع الأدبى والنقدى لمسخها بالعبث بصيغها وأبنيتها وصولا إلى شيوع العامية على ألسنة الأدباء شيوعها على ألسنة العامة فلا تجد الفصحى متنفسا فى الأفق العربى ثم لاتلبث أن تموت كما ماتت لغات أخرى فلم يسعه إلا أن يرد تلك الهجمة ويطفىء وقدتها بيد أنه كان لبقا أريبا فسكب عليها من رقته وظرفه مبيحا للأديب أن يخطىء شريطة أن يكون خطؤه خيرا وأجمل وأوفى من صوابه وهل كان للخطأ مثل تلك الميزات إلا فى عالم الوهم؟ وإلا فأين نجده فى واقع الإبداع؟

نعم الكتابة فن، والفن لايكتفى فيه بالإفادة – كما قال العقاد– وكأنى به إذ يقول ذلك يقرر ماسبق إليه الجاحظ من بيان هذه الحقيقة بقوله :"ومن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب سواء، وكله بيانا. وكيف يكون ذلك ولولا مخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسد من الكلام لما عرفه... وإن كان هؤلاء– يعنى العجم – إنما يستحقون هذا الاسم بأنا نفهم عنهم كثيرا من حوائجهم فنحن قد نفهم بحمحمة الفرس كثيرا من حاجاته، ونفهم بصغاء السنور كثيرا من إرادته... وإنما عنى العتابى إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام العرب الفصحاء".(٢)

ومؤدى هذا أن الكلام الملحون، والمعدول عن جهته – وإن دل على مراد قائله– نوع من العجمة وأشبه بأصوات الحيوان. لكن الإبداع الأدبى له منهج آخر

---

(١) مقدمة الغربال :٧-٩

(٢) البيان والتبيين– الجاحظ–١٦٢/١

حتى يمتع المتلقى ويشيع فى نفسه اللذة، ولن تكون هذه المتعة، ولن تتوفر هذه اللذة حين تخرج الكلمة أو النص الأدبى فى لغة شائهة.

ويدخل فى إطار العدول الشارد ما تعارف اللغويون والنقاد على تسميته بالضرورة الشعرية. وهى- كما لا يخفى - قد تكون فى بنية الكلمة وقد تكون فى التركيب اللغوى، وسنعرض للجانب الأخير فيما بعد، ونناقش قضيتها عندئذ، والذى يعنينا هنا هو الجانب الخاص ببنية الكلمة.

هذه الضرورة ينظر إليها بعض الدراسين المحدثين(١) على أنها إمكانية تخلع على النص الأدبى قيمة فنية، ويتعلقون فى هذه النظرة ببعض مأثر عن السلف يلوون عنانه ليخدم غايتهم التى يسعون إليها. فها هو ذا أحدهم يقول :"لعل ارتباط الضرورة بالجدوى راجع إلى تسليمهم بقدرة الشاعر اللغوية وحذقه فى تصريف مجارى الكلام. نشتم ذلك من تصريح الخليل بأن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا... ويحبذها الشاطبى. لأنه (قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر واحدة يلزم فيها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم فى هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعانى أشد من اعتنائهم بالألفاظ) وهذا الرأى يعتد بالضرورة كمنحنى فنى قائم على الاختيار يكون لغة الشاعر الخاصة"(٢)

ثم يعيد ذلك المعنى فى عبارة يسوقها مساق الاستنتاج من نصوص سلفية فيقول:"ومن جملة النصوص السابقة يتضح لنا أن اللغويين والنحاة قد ربطوا بين هذه اللغة الخاصة وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء، وأن هذه اللغة المتحققة فى الخطاب الشعرى ليست إلا اختيارا بين ممكنات تتنوع عن اللغة المثالية"(٣)

ويعن لنا - وإن كان من السابق لأوانه- أن نتساءل عن تلك الجدوى المرتبطة بالضرورة والتى دفعت السلف إلى التسليم بها على أنها مظهر لقدرة الشاعر اللغوية؟ وعن سر تسميتها ضرورة إذا كانت آية حذق فى تصريف مجارى الكلام؟

---

(١) ومعهم الحداثيون كما سنبينه فى موضعه.

(٢) العدول أسلوب تراثى فى نقد الشعر-٦٩-٧٠

(٣) نفسه : ٧٠

وإذا كان لنا أن نقول شيئا قبل أن نصل إلى ماارتأيناه موضعا لمناقشة هذه القضية فلا تملك إلا أن نقول: إنه كان على الشعراء أن يفسحوا فى إبداعاتهم لهذه اللغة الخاصة لنراها شائعة شيوع شيات الفن الشعرى المختلفة مثل اختيار الكلمة، وطرائق وضعها فى بناء الجملة، وتكوين العبارة من جملتين فأكثر، وألوان التصوير، وأصباغ التحبير، وكان على اللغويين والنحاة أن يسموها لغة الاختيار وأن ينحوا عنها وصمة الاضطرار. ألا يقول نقادنا المحدثون إنها ليست إلا اختيارا بين ممكنات؟ ولكن ماذا نفعل وقد فات هؤلاء وأولئك ما انكشف لغيرهم ؟

قد يكون ما ذكرنا مثيرا لشوق القارىء إلى تقديم نماذج من العدول إلى تلك اللغة الخاصة التى تنم عن الكفاءة المميزة لدى الشعراء- كما يزعم نقادنا – ولا يسعنا إلا أن نقدم بعضا لعله يرى بعين صحيحة موقع الحقيقة فيرشدنا أو يرينا منحنى الفن المزعوم.

ففى حديثه عن العدول فى الحركات القصيرة – على أنها من صوره – قسمه أنواعا أربعة منها العدول فى كمية الحركة بإطالتها أو بتقصيرها. إذ يعدل عن الفتحة إلى لألف، وعن الكسرة إلى الياء، وعن الضمة إلى الواو باعتبار الحركات أبعاض الحروف، أو يعدل عن كل من هذه الحروف إلى الحركة التى تلائمه بإسقاطه استغناء بها عنه، ولكل من الإطالة والإسقاط موضعان: داخل البيت الشعرى، والقافية.

– فمثال الإطالة فى داخل البيت قول إبراهيم بن هرمة:

وإننى حيثما يثنى الهوى بصرى   من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور

فإن أصل الفعل "أنظر" ولكنه أشبع حركة الظاء فتولد عنها واو.

وقول عنترة:

ينباع من ذ فرى غضوب جسرة   زيافة مثل الفنيق المكدم

فإن أصل الفعل "ينبع" ولكنه أشبع فتحة الباء فتولد عنها الألف وقول ابن هرمة أيضا:

فأنت من الغوائل حين ترمى   ومن ذم الرجال بمنتزاح

فإن أصل الاسم "بمنتزح" فأطال فتحة الزاى فتولد عنها ألف.

– ومثال الإطالة فى القافية قول الراجز:

وقد سمعنا صوت حاد جلجال

وقول الآخر :

كـــأن فى أنيـابــه القرنـــفول

وأصل الأول "جلجل" فأطال الراجز فتحة الجيم فتولد عنها الألف، وأصل الثانى: "القرنفل" ولكن الراجز أطال ضمة الفاء فتولدت عنها الواو".

هذه أمثلة الإطالة.

أما أمثلة الإسقاط فى البيت الشعرى فمنها قول الشاعر:

إن الفقير بيننا قاض حكم   أن ترد الماء إذا غاب النجم

وقول الأخطل :

كلمع أيدى مثاكيل مثلبـــــــــة   يندبن ضرس بناتى الدهر والخطب

فلفظ "النجم" فى الأول أصله "النجوم" ولفظ "الخطب" فى الثانى أصله الخطوب. ولكن كلا من الشاعرين اكتفى بالضمة عن الواو فأسقطت.

وأما أمثلة الإسقاط فى القافية فمنها الشطرتان التاليتان:

عذت بما عاذ به إبراهم

ولايكاد يبرح الداء الدفن

"فعدل بالياء إلى الكسرة فى كل من (إبراهيم) والدفين إلى (إبراهم والدفن)"[١]

هذا هو بعض نماذج تلك اللغة الخاصة. فهل رأى القارىء فيها المنحنى الفنى المزعوم؟ أو رأى الارتباط بينها وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء؟ أو رأى فيها اختيارا بين ممكنات؟

ما أحسب أنه رأى شيئا من ذلك، فما كانت الضرورة آية الكفاية- لا أقول الكفاءة- المميزة لدى الشعراء، وما كانت اختيارا بين ممكنات إلا إذا كان بالإمكان سوق البيت على ما يقتضيه ظاهر النسق وألمح العدول عنه إلى رؤية خاصة تستدعيه مع استقامة الإيقاع، ومثله لايسمى ضرورة ولكن يسمى صنعة أفرزت جديلتها الحاسة الفنية، وما عدا ذلك فهو المركب الصعب الذى يلجىء إليه الاضطرار. وسر اللجوء إليه هو الحفاظ على الإيقاع، وقد تحدث عنه فى سياق حديثه عن العدول بالهمزة إلى الألف حيث قال :"بهذا يتبين لنا أنه يعدل بالهمزة إلى

---

(١) العدول ص٩٧

الألف حفاظا على الإيقاع الشعرى من ناحية،. وارتباطا بالدلالة من ناحية أخرى، إذ الإيقاع هو ناتج المفاعلات بين الأبنية اللغوية والمعنى والشعور المصاحبين"(١).

ونحن- مع الباحث- نرى ارتباطا بين الإيقاع والضرورة. بل ونعممه فى كل صورها كما ذكرنا سلفا، وندرك أن الإيقاع ناتج المفاعلات بين الأبنية اللغوية، وأن له ارتباطا بشعور المبدع تصاعدا وانسجاما أو خفوتا وتفاوتا، ولكنا لانرى له ارتباطا بالمعنى والدلالة من قريب أو بعيد فى هذا النسق من العدول خاصة. وقد كان يجمل به إذ هدته إليه بصيرته الفنية أن يتبعه ببيان تحليلى لبعض نماذجه ليكشف لأمثالنا هذا الارتباط، أما وقد قرره غير موصول ببيان فإنه سيبقى فكرة مهيضة الجناح لا تستطيع أن تحلق فى أفق الإمكان.

على أنه أخذ على القزاز وابن سنان الخفاجى ما تراءى لهما من تفاوت الإيقاع. إذا كان المصراعان على حرفين متقاربين غير متحدين مثل قول بعض العرب:

بنى إن البر شىء هين المنطلق اللين والطعيم

فهما- فى منظوره- قد ضيقا على الشاعر فى مسارب الإبداع، وقيداه فى خلق الإيقاع مع أن اللغة العربية لديها ثروة طائلة من الممكنات الصوتية بوسع الشاعر أن يستخدمها دون أن يكون فى ذلك قبح، ثم قرر أن :"استغلال هذه الممكنات كان غاية الشاعر فى خلق أنماط إيقاعية أخرى غير التى حددها الخليل ابن أحمد، ولا أدل على ذلك من اعتراف القزاز نفسه بأن هذا كثير".(٢)

وأخذ- كذلك- على ابن سنان ماتراءى له من خفوت فيما لم تكن قافية مصراعه الأول منبئة عن قافية مصراعه الثانى مثل قول الشماخ:

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين رياضها

فقال :"والحق أن توقع المتلقى للنمط الإيقاعى إنما هو وليد الحذق بفقه القاعدة والالتزام بالأصل- والأصل هنا عرفى،. لأن الخليل لم يقعد لهذا- وهذا النمط من التوقع لا يتصل إلا بشعر الشاعر المطبق للقاعدة العرفية، والشاعر الحق هو الذى

---

(١) العدول :١٠٥

(٢) نفسه :١٠٢

ينبع إيقاعه من داخله بحيث يسيطر إيقاع العمل الشعرى- قبل تشكله- على الشاعر، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل".(١)

وليس لنا أمام هذا القول المموه إلا أن نتساءل:

- إذا كان للشاعر أن يعدل فى الصوت المفرد من نسق إلى آخر للحفاظ على الإيقاع. فلماذا يعاب سلفنا من النقاد إذا لمحوا فيه تفاوتا بتفاوت الأصوات المتقاربة وعدم اتحادها؟ وفى عقل من ينهض الادعاء بأن هذا التفاوت ممكنات صوتية استغلها الشعراء ليخرجوا على ما سنه الخليل؟
- ولماذا يعابون إذا رأوا فيه ما يحد من تصاعده وزيادة تلاؤمه لعدم إيحاء الصوت فى المصراع الأول بنظيره فى المصراع الثانى؟

وماذا يعيب الشاعر المطبق للأصل العرفى ؟ وهل يتعارض الالتزام بالأصل العرفى مع نبع الإيقاع من داخل الشاعر ولو كان أهل هذا العرف هم الشعراء؟

- كيف يسيطر الشاعر على الكلمات ؟ أبأن يزيد فى بنيتها ويحذف منها أم بأن يحسن توظيفها مع الحفاظ على بنيتها ؟

تساؤلات تدفعنا إلى أن نقرر أن التعبيرات المموهة لا تصلح لبناء منهج نقدى، اللهم إلا المنهج الذى يرى أن العدول عن الأصل هو مقياس النبوغ وإن كان الأصل صحيحا ومن وضع أهل الفن.

ثم نمضى فنقول: ليس ارتقاء بفن الشعر أن يترك الشاعر يعبث بمفردات اللغة بالزيادة فيها أو النقص منها دون أن يؤخذ عليه مايفعل من ذلك وليس من حظ التجربة أن يصفق لمن أفرغها فى قالب ملحون، ويثنى عليه لأنه تجاوز البناء النمطى المألوف مواكبة لوهم يرى الضرورة منحنى فنيا بالاستناد إلى نصوص سلفية فهمت على غير مراد قائليها(٢). فإنما يرتقى الفن بإطاره، وحظ التجربة فى معرضها، والذين يصفقون لمن يفرغها فى قالب ملحون ليسوا إلا مشيعييها إلى مثواها وهم فى حفل عرسها. لأن خلود التجربة رهن بنصاعة لغتها، إذ الكتابة فن، والفن لايكتفى فيه بالافادة كما سبق أن أوردنا عن العقاد.

---

(١) العدول :١٠٢-١٠٣

(٢) سنبين ذلك فى حديثنا عن العدول فى التركيب.

والدعوة إلى هذا النمط من العدول تنتهى بالمبدعين من الشعراء إلى الاجتراء على اللغة، ويلتقى أصحابها- على وعى منهم أو على غير وعى- مع جبران ونعيمة ومن سبق أن ألمعنا إليهم فى دعوتهم إلى استعمال العامية تحت ستار تطور اللغة مساوقة لحضارة العصر.

ولا يذهبن أحد إلى أننا نبالغ فيما نرى، ونرفض ما أجازه السلف، لأن السلف على إجازتهم لها لم ينظروا إلى صورها نظرة تراها على درجة واحدة بل رأوا فى بعضها مالا بأس باستعماله، ورأوا فى بعض آخر منها قبحا فنبهوا إليه، وبينوا سره فلم يكونوا كالمحدثين من نقادنا حين رأواها بإطلاق علامة الفن الشعرى. ويحسن بنا أن نعرض طرفا مما وسموه بالقبح مدخرين ما سواه إلى موضعه.

- ذكر السيرافى- فى سياق حديثه عن الضرورة بالزيادة-:"أنهم قد يزيدون فى الاسم نونا مشددة كقولهم فى (القطن) : (قطن) وهذا من أقبح الضرورة وقال الراجز:

وكأن مجرى دمعها المستن

قطننة من أجود القطنن

... ومن ذلك قول الراجز لابنه :

أحب منك موضع الوشحن

وموضع الإزار والقفن

والأصل : الوشح جمع وشاح، والقفا. وزاد نونا مشددة وفتح ما قبلها تشبيها بالنون الزائدة"(١)

- وأورد السيرا فى قول المبرد :"ومن أقبح الضرورات التى ينبغى أن لايجوز مثلها، ولا تصحح فيه الرواية عن شاعر لقبحه أبيات تروى عن بعض المتقدمين:

إذا ما المرء صم فلم يناجى ولم يك سمعه إلابدايا

ولاعب بالعشى بنى بنيه كفعل الهر ينتظر العظايا

يلاعبهم وودوا لو سقوه من الذيقان مترعة ملايا

فأبعده الإله ولا يؤتى ولا يشفى من المرض الشفايا

---

(١) ضرورة الشعر - أبو سعيد السيرافى - تحقيق د. رمضان عبد التراب : ٥١-٥٢ ط أولى بيروت - دار النهضة العربية سنة ١٤٠٥-١٩٨٥

فقال أبو العباس : هذه أبيات لو أنشدت على الصواب لم تنكر فلا وجه لاجازتها".[١]
ويشد أزر المبرد رواية البحترى لها فى حماسته بالهمزة فى الأربعة الأبيات (نداء ، العظاء ، ملاء ، الشفاء)[٢]

وأحسب أن ما أوردناه مما وصف بالقبح يجعلنا نتوخى القصد فى استعمال الضرورة، ونتحرى الدقة فى وصف صورها بالعدول الفنى فليست كلها تكون لغاية فنية اقتضاها تألق الإبداع.

هذا. ونود أن نلفت إلى أن بعض ما أطلق عليه الضرورة ليس منها وإنما هو لغة أو لهجة لبعض العرب خفيت على بعض الباحثين فأوقعه الخفاء فى هذا الإطلاق. ومن ذلك مانقله صاحب "العدول" عن القزاز من قول حسان (سالت هذيل) وقول الفرزدق (لا هناك المرتع) فإن قول حسان ليس من باب الضرورة بخلاف قول الفرزدق وقد بين ذلك السيرافى بقوله :"وأما قول حسان... فإن هذا ليس من تخفيف الهمزة، وذلك أن من العرب من يقول : سلته أساله، وهما يتساولان فلا يهمز، وإنما أتى به الشاعر غير مهموز على هذه اللغة"[٣]

واعتبار الضرورة – فى الشعر – عدولا فنيا مطلقا – وإن كان فيه بعد عن الصواب – ليس أغرب ممن رأى مثلها فى القرآن الكريم، وفى الحديث الشريف مسميا إياها بالترخص. طالعنا بذلك باحث جهير الصوت فى أكثر من مؤلف، وكأنه استجد هذا المصطلح للتخفيف من وقع مصطلح الضرورة على النفوس مرتبطا بالقرآن والحديث.

ففى سياق حديثه عن المفارقة بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر فى كتابه (الأصول)[٤] قرر :"أن للشعر لغة خاصة به أوضح ما يميزها هو (الترخص) فى القرائن حين يكون المعنى هو الذى يقتضى القرينة، وليست القرينة هى التى تقتضى المعنى"[٥].

---

(١) ضرورة الشعر :١٤٠– ١٤١

(٢) ينظر : هامش رقم ٧ صفحة ١٤٠ – ضرورة الشعر.

(٣) الضرورة :١٣٩–١٤٠

(٤) الأصول–د.تمام حسان:٨٤–٨٦–ط الدار البيضاء سنة ١٩٨٠

(٥) نفسه :٨٦

ومن هذه المسلمة انطلق للحديث عن أسلوب القرآن قائلا :"يجب أن نستدرك هنا أن استعمال القرآن للترخص أقل كثيرا من استعمال الشعر له".(١) ومضى يذكر أمثلة بعضها يتصل بالتركيب نرجىء ذكره والموقف منه الآن، وبعضها يتصل ببنية الكلمة مسميا هذا النوع من الترخص تحويرا فقال:" نحو (وطور سينين) أو (سلام على إلياسين) أو (جبريل وميكال) أو (أمن لا يهدى إلا أن يهدى) أو (تأخذهم وهم يخصمون)"(٢). ثم أعاد ذلك فى مؤلف له آخر بشىء من التفصيل والإيضاح تحت عنوان :(الترخص فى قرينة البنية)فقال :"فمن تغيير هيكل بنية الكلمة قوله تعالى : (من كان عدوا لله وملائكته ورسله وجبريل وميكال فإن الله عدو للكافرين)- البقرة ٩٨- إذ تحول ميكائيل إلى ميكال، وقوله (قل هل من شركائكم من يهدى إلى الحق قل الله يهدى للحق أفمن يهدى إلى أحق أن يتبع أمن لا يهدى إلا أن يهدى) - يونس ٣٥- إذ تحول الفعل يهتدى إلى صورة أخرى هى يهدى وكذلك (ما ينظرون إلا صيحة واحدة تأخذهم وهم يخصمون) - يس ٤٩- إذ جاء الفعل يختصمون على صورة يخصمون، وكذلك (والتين والزيتون وطور سينين)- التين:١،٢- بدلا من طور سيناء، وأما الترخص فى البنية بحذف بعض حروفها فأوضح صوره حذف ياء المتكلم أوياء المنقوص المقترن بأل أو الفعل المعتل الآخر بالياء أو بالواو كما فى الآيات الآتية: (أجيب دعوة الداع إذا دعان) - البقرة ١٨٦- ... (ذلك ماكنا نبغ)- الكهف ٦٤- ... (فتول عنهم يوم يدع الداع إلى شىء نكر)- القمر ٦- ... وأما زيادة حرف على بنية الكلمة فقوله تعالى (سلام على إلياسين) - الصافات ١٣٠- وأما إبدال حرف مكان حرف فقوله تعالى (إن أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركا وهدى للعالمين)- آل عمران ٩٦- ...).(٣)

ونظن ظنا يكاد يشارف حد اليقين أن الباحث رغم استحداثه لهذا المصطلح استشعر أن إطلاقه مقترنا بأسلوب القرآن والحديث يبعث فى النفوس شيئا من

---

(١) الاصول:٨٧

(٢) نفســـه

(٣) البيان فى روائع القرآن - د. تمام حسان : ٢٢٥-٢٢٦ط عالم الكتاب - أولى

الامتعاض فحاول - جاهدا - تسويغه لكن احتوت محاولته على ما يجعلها خليقة بالرد، وسنورد ماجهد فيه من ذلك ونكشف مجاوزتة للصواب فيما بعد، ونكتفى هنا بإيراد بيان السلف لما أسماه بالتحوير فى بنية الكلمة، ومنه ندرك أن القول بالترخص لم يمض على طريق الصواب.

ففى لفظ (سينين) قال الشيخ الجمل :"قرأ العامة سينين بكسر السين وابن أبى إسحاق، وعمرو بن ميمون وأبو رجاء بفتحها وهى لغة بكر وتميم وقرأ عمر بن الخطاب، وعبيد الله، والحسن، وطلحة سيناء بالكسر والمد وعمر أيضا وزيد بن على بفتحها والمد، وقد ذكر فى سورة المؤمنون. وهذه لغات اختلفت فى هذا الاسم السريانى".(١)

أما كلمة (إلياسين) فقد نقل الشيخ الجمل عن البيضاوى أن "إلياسين لغة فى إلياس كسيناء وسينين."(٢) وقال الزمخشرى :"قرىء على إلياسين، وإدريسين، وإدراسين على أنها لغات فى إلياس وإدريس ولعل لزيادة الياء والنون فى السريانية معنى."(٣)

وفى (ميكال) قال الشيخ الجمل :"ميكال اسم أعجمى وفيه سبع لغات: ميكال بوزن مفعال وهى لغة أهل الحجاز، والثانية كذلك إلا أن بعد الألف همزة وبها قرأ نافع، والثالثة كذلك إلا أنها بزيادة ياء بعد الهمزة ...".(٤)

ومانكره السلف يرينا أن هذه الألفاظ كلمات أعجمية الأصل اختلفت القبائل فى تطويعها لألسنتها كل وفق طبيعتها وسليقتها فى النطق، واختلاف اللهجات أمر واقع فى أى لغة من لغات البشر، فإذا اختلفت لهجات القبائل فى لغتها الأم فأولى بها أن تختلف فيما ترامى إلى مسامعها من ألفاظ لغة أخرى، وكان ذلك جريا على سنن الطبيعة، ولايسمى ترخصا. أما (يهدى) فهى إحدى قراءتين، والثانية منهما التخفيف. مضارع (هدى) الثلاثى. قال السيوطى :"يهدى - بتشديد الدال مع كسر الهاء - ... وقرىء بالتخفيف".(٥) وأما (يخصمون) ففيها أربع قراءات نقلها الشيخ الجمل عن

---

(١) الفتوحات الإلهية - سليمان بن عمر العجيل المعروف بالجمل:٥٥٨/٤ ط دار الفكر- بيروت
(٢) نفسه : ٥٥٢/٣
(٣) الكشاف-محمود بن عمر الزمخشرى : ٣٥٢/٣ ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م
(٤) الفتوحات الإلهية : ٨٣/١
(٥) معترك الأقران فى إعجاز القرآن - جلال الدين السيوطى - تحقيق البجاوى: ١٧٦/٣ط دار الفكر - بيروت.

السمين قائلا :"قوله يخصمون : قرأ حمزة بسكون الخاء وتخفيف الصاد من خصم يخصم ... وأبو عمرو وقالون[١] بإخفاء فتحة الخاء وتشديد الصاد، ونافع وابن كثير وهشام كذلك إلا أنهم بإخلاص فتحة الخاء، والباقون بكسر الخاء وتشديد الصاد".[٢] ولايخفى على ذى بصر أن ماهذا سبيله من القراءات مرده اختلاف اللهجات، ومن ثم فإن احتيازه فى كنف الترخص مجاوز للصواب.

أما مايتعلق بالياء فى آخر الكلمة سواء أكانت ياء المتكلم أو لام فعل معتل أو اسم منقوص فانه يذكرنا بما استدركته باحثة فى الإعجاز البيانى للقرآن على من رأى حذف هذه الياء مراعاة للفواصل، وراحت تذكر أمثلة لحذفها فى غير الفواصل منها قوله تعالى فى سورة هود: ١٠٥ (يوم بأت لاتكلم نفس إلا بإذنه)، وقوله فى سورة الإسراء: ١١(ويدع الإنسان بالشر دعاءه بالخير)، وقوله فى سورة القمر: ٦(فتول عنهم يوم يدع الداع)؛ فهى تلتقى فى كثير مما أوردته مع صاحبنا، ويمكن الزعم بأن استدراكها هذا يشد أزر صاحبنا وإن لم تجر على نهجه فى القول بالترخص[٣] ولا ينهض ماذكره الباحثان بما ذهبا إليه؛ لأن رؤيتهما مبنية على عمل خطى تبع الكاتب فيه صورة الأداء الصوتى فى بعض القراءات مخالفا منهج اللغة فى رسم حروف الكلمة، ولوأنهما اطلعا على ما قاله السلف فيما أوردا لما كانت هذه الشقشقة. وليتبين هذا نورد ما قاله الشيخ الجمل فى آية هود؛ لأنه تكلم فيها بما يمكن اعتباره قاعدة لسواه، وقد قال :"قرأ أبو عمرو والكسائى، ونافع (يأتى) بإثبات الياء وصلا، وحذفها وقفا، وقرأ ابن كثير بإثباتها وصلا ووقفا، وباقى السبعة بحذفها وصلا ووقفا وفى مصحف عثمان حذفها، وإثباتها هو الوجه؛ لأنها لام الكلمة، وإنما حذفوها فى القوافى؛ لأنها محل وقوف".[٤]

---

(١) قالون : لقب، واسم صاحبه عيسى بن مينا بن وردان. ينتمى جده عبدالله إلى الأنصار بالولاء. ينظر: الإقناع فى القراءات السبع لأبى جعفر أحمد بن على الأنصارى - تحقيق الدكتور عبد المجيد قطامش: ٥٨/١ - ط أولى - مركز البحث العلمى وإحياء التراث سنة ١٤٠٣هـ

(٢) الفتوحات الإلهية: ٥١٨/٣ وينظر: الإقناع فى القراءات السبع: ٤٨٨/١ - ٤٩٠

(٣) ينظر: الاعجاز البيانى فى القرآن - د. عائشة عبد الرحمن: ٢٧٠-٢٧١ط ثانية - دار المعارف، والبيان فى روائع القرآن: ٢٢٦

(٤) الفتوحات الإلهية : ٤٢٢/٢

وبالنظرة العجلى فيما قال ندرك أن الحذف والإثبات لايعدو أن يكون عملا خطيا ساوق به الكاتب منهج اللغة أو نافره، وأنه عندما نافره كان يعتمد فى الكتابة على الأداء الصوتى فى القراءة، ونلحظ أيضا - وهذا مهم لما نحن بصدده - أن الشيخ لم يتحرج فى تقرير أن الإثبات هو الصواب؛ لأنه يساوق منهج اللغة.(١)

وإنما عتبرنا قوله فى هذه الآية بمثابة القاعدة الممكن تطبيقها فيما سواها؛ لأنه أكثر صراحة مما نكره فى غيرها: ففى حديثه عن حذف الياء والواو فى قوله تعالى من سورة القمر (حكمة بالغة فما تغن النذر- فتول عنهم يوم يدع الداع إلى شىء نكر) يقول :"قوله فما تغن النذر لاترسم الياء هنا بعد النون اتباعا لرسم المصحف، ووجهه اتباع الرسم للفظ، وهى فى اللفظ قد حذفت لالتقاء الساكنين، وقوله يوم (يدع) لايرسم فى العين واو اتباعا لخط المصحف الإمام ، وقوله (الداع) لايرسم فى العين ياء وهى لاتثبت فى الخط وإن كان فى اللفظ يصح إثباتها وحذفها كما قرىء بهما فى السبع، وكذا قوله فيما يأتى معطهين إلى الداع لاترسم فيه الياء لما ذكر".(٢)

هذا. وقد حصر أبو جعفر الأنصارى مواطن اختلاف القراء فى الياءات فقال :"جملة ما اختلفوا فيه من الياءات المحذوفات من الخط لكسر ما قبلهن إحدى وستون منها اثنتان وثلاثون حشو، وتسع وعشرون فواصل".(٣) وهى تشمل جميع ماذكره الباحثان مما يدل على أن المسألة لاتزيد عن كونها رسما كتابيا لوحظ فيه الأداء الصوتى. والاقتداء بالمصحف الإمام، ومن ثم لايستدرك بها على القائلين بالحذف لمراعاة الفاصلة ولا توصف بالترخص.

---

(١) ينظر: بحثنا: حول موسيقى النثر- مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية - العدد الثانى عشر سنة١٤١٢هـ

(٢) الفتوحات الإلهية : ٤/٢٤١-٢٤٢

(٣) الإقناع فى القراءات السبع: ٥٤٥/١ - ٥٤٨ ط اولى - مركز البحث العلمى-جامعة أم القرى

أما مازعمه من التحوير فى لفظ (بكة) فلا أدرى علام اعتمد فى ذلك، وأحسب أنه إنما اعتمد على حدسه؛ لأنه لو كان استشار مرجعا فى اللغة أو التفسير لما ذهب إلى ماذهب إليه؛ ففى القاموس المحيط :" (بكه) : خرقه وفرقه .. وعنقه : دقها ومنه بكة مكة أولما بين جبليها ... لدقها أعناق الجبابرة أولازدحام الناس بها". ومثل ذلك نجده فى (لسان العرب) وفى كتب المفسرين(١). وهذا يعنى أنه لاترخص بتحوير هذا اللفظ عن أصل وضعه؛ لأن استعمال صيغة دون أخرى لايعنى التحوير؛ إذهو تغيير صورة الكلمة عما كانت عليه فى الوضع اللغوى، ولفظ (بكة) جاء على أصله فى الوضع.

وخلاصة مايمكن أن يقال فيما زعم فيه تحوير البنية أن الكلمة إما أن تكون أعجمية تناولتها قبائل العرب كل وفق سليقتها، وإما أن تكون قراءة روعى فى رسمها الأداء الصوتى والمصحف الإمام، وإما أن يكون حدسا لم يرجع فيه إلى مصدر لغوى وماهذا شأنه يكون وسمه بالترخص مجاوزة للصواب.

---

(١) ينظر: الكشاف : ٤٤٦/١ - ٤٤٧، الجامع لأحكام القرآن للقرطبى : ١٣٧٩ ط كتاب الشعب، الفتوحات الإلهية: ٢٩٧/١، تفسير السيوطى على هامش الفتوحات.

الفصل الرابع

العـــــدول فـــى التـــركيـــب
(عن نمط نحوى)

أصل التركيب :

ليصلح اللفظ لأن تجرى به الألسنة حاملا معنى مما يتداوله طرفا الخطاب فى شتى أغراضه وألوانه لابد له من ركنين أساسيين يدخلان فى بنيته ولاغناء بأحدهما عن الآخر ويسمى ذلك تركيبا.

وحين نتأمل بنيته تتراءى لنا فى صورتين: إحداهما مكونة من اسمين أخبر بثانيهما عن الأول، والثانية مكونة من فعل واسم أخبر بأولهما عن الثانى. وقد أبان سيبويه عن هاتين الصورتين وعن التلازم بين ركنى كل منهما فى حديث له عنوانه (المسند والمسند إليه) فقال :"وهما مالايغنى أحدهما عن الآخر. فمن ذلك : الاسم المبتدأ والمبنى عليه وهو قولك : عبد الله أخوك، وهذا أخوك، ومثل ذلك: يذهب عبدالله. فلابد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر فى الابتداء".(١)

وهذه البنية بصورتيها هى أبسط أنماط التركيب اللغوى وثمة أنماط أخرى تتخلق مما يتواصل مع ركنيها من لواحق ومتممات، ويتخير المتكلم هذا النمط أو ذاك وفاء بالغرض الذى يرمى إليه أو يهجس به ضميره. وقد ألم الإمام عبد القاهر بهذه الأنماط وتخلقها مما يتواصل مع ركنى أبسطها فى سياق حديثه عن النظم؛ فهو لاتتحقق كينونته حتى تعلق الألفاظ بعضها ببعض، ويجعل بسبب من بعض ومحصول النظر فى مسألة التعليق والربط – كما قال – :"أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل،

---

(١) الكتاب – أبو بشر عمرو بن عثمان (سيبويه) تحقيق عبد السلام هارون ٢٣/١ط دار الكتب العلمية – بيروت

أو مفعولا، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر، أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثانى صفة للأول أو تأكيدا له أو حالا أو تمييزا، أو تتوخى فى كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيا أو استفهاما أو تمنيا فتدخل عليه الحروف الموضوعة لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التى ضمنت معنى ذلك الحرف. وعلى هذا القياس".(١)

ولايخفى أن هذا البيان منظور فيه إلى البنية اللغوية سواء تساوق محتواها مع الفكر القويم أو ناقضه؛ فاللغة وسيلة أداء وكون المحتوى جاريا مع مايقتضيه العقل أو غير جار مرجعه إلى المتلقى يقبل منه مايقبل أو يرد مايرى رده. وكون اللغة وسيلة أداء بغض النظر عن محتواها هو مابينه سيبويه – فى سياق حديثه عن الكلام – بقوله :"فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، ومنه محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسآتيك غدا. وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: أتيتك غدا، وسآتيك امس، وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ فى غير موضعه نحو قولك: قد زيدا ضربت، وكى زيد يأتيك. وأشباه هذا، وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس".(٢)

ومؤدى كلامه هذا أن التركيب اللغوى جار على الصحة الملحوظة فى مجارى لسان العرب وأبنية كلامهم سواء توافق مضمونه مع الفكر أو ناقضه طابقه أو ناهضه، لاءمه أو نافره؛ لأن ذلك كله شىء آخر غير الصحة اللغوية وللمتلقى أن يعرضه على العقل الناضج أو الواقع الملموس أو الذوق المصقول ويقضى بما يهديه إليه أى من ذلك قبولا أو ردا.

** ** **

---

(١) دلائل الإعجاز – تحقيق أحمد مصطفى المراغى: ٤٧–٤٨– ط المكتبة المحمودية – ثانية وينظر حديثه عن الفروق فى الخبر ص ١٢٢ فالخبر– كما يقول – قسمان: خبر هو جزء جملة لاتتم الفائدة بدونه كالخبر بالنسبة للمبتدأ، والفعل بالنسبة للفاعل، وخبر ليس بجزء من الجملة ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له كالحال فى مثل: جاءنى زيد راكبا .. الخ

(٢) الكتاب : ٢٥/١–٢٦. وقبح قد زيدا ضربت، ومابعده راجع إلى أن قد وكى من الأدوات التى لايدخل عليها إلا الفعل. ينظر: الكتاب: ٩٨/١

هذه هى الأنماط الممثلة للأصل الذى تجرى عليه بنية التركيب وفقا لما تقتضيه العلائق الطبيعية بين طرفيها ومايتصل بهما. يدلنا على ذلك مانلمحه من حديث العلماء فى بعض المواطن:

ففى باب الفاعل نرى سيبويه يتحدث عما تقتضيه العلاقة بين الفعل والفاعل من اتصاله به – سواء أكان الفعل لازما أو متعديا وإن كان يجوز أن يفصل المفعول بينهما لداعية من الدواعى فيذكر أمثلة للازم والمتعدى مثل: ذهب زيد، ضرب عبدالله زيدا ثم يقول :"فعبد الله ارتفع ههنا كما ارتفع (زيد) فى (ذهب) وشغلت (ضرب) به كما شغلت به (ذهب) وانتصب (زيد)؛ لأنه مفعول تعدى إليه فعل الفاعل، فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى فى الأول، وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله؛ لأنك أردت به مؤخرا ماأردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا فى اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما"(١) فشغل الفعل بالفاعل علاقة تقتضى اتصاله به لازما كان أو متعديا ومن ثم كان به ألصق، واتصاله به أحق، ولايقدح فى تلك الصلة أن يتعدى الفعل فاعله إلى المفعول فإن الأصل أن يبقى على اتصاله به فإن وجد مايقتضى العدول عن هذا الأصل كان رفع الفاعل ونصب المفعول إشارة واضحة إلى الأصل المعدول عنه والفرع المعدول إليه. ولم يفت سيبويه أن يلمع إلى بعض المقتضيات والدواعى كأن يكون المفعول فى بؤرة الشعور حيث وصف التقديم بأنه عربى جيد كثير ثم قال :"كأنهم يقدمون الذى بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم".(٢) فإن لم يكن فى بؤرة الشعور لم يجاوز موضعه؛ لأنه – وإن يكن مع عربيته وجودته كثيرا – ليس هو الأكثر، وقد ينضم إلى أصالة موطن الفاعل وقوعه فى بؤرة الشعور وذلك يقضى بمجيئه على الأصل فى بنية التركيب.

---

(١) الكتاب : ٣٣/١-٣٤

(٢) نفسه : ٣٤/١

- وفى حديثه عما لايجوز فيه إلا الرفع نجد سيبويه يمثل بقوله :(.. وجدى بها وجد التكلى) فالمضاف إلى الاسم الظاهر لايجوز فيه إلا الرفع؛ إذ لايمكن الاستغناء عنه لكونه خبرا لما قبله. ويطالعنا هذا التعليل فى قوله :"فالذى يبنى على الابتداء بمنزلة الابتداء. ألا ترى أنك نقول: زيد أخوك فارتفاعه كارتفاع زيد أبدا، فلما ابتدأه وكان محتاجا إلى مابعده لم يجعل بدلا من اللفظ .. وصار كالأسماء قال الشاعر:

وجدى بها وجد المضل بعيره   بنخلة لم تعطف عليه العواطف".(١)

ففى قوله هذا إشارة واضحة إلى موضع المبتدأ والخبر، وأصالة كل منهما فى موضعه،وأى إشارة أقوى من قياس الخبر على المبتدأ وتنزيله منزلته لحاجته إليه؟؟

- وفى حديثه عما سمى بالمفعول لأجله يعلل لكونه منصوبا، وفى طى هذا التعليل نلمح الإيماء إلى أصالة موقعه بعد ماهو علة له إذ يقول :"فانتصب؛ لأنه موقوع له،. ولأنه تفسير لما قبله لم كان؟ وليس بصفة لما قبله ولامنه فانتصب انتصاب الدرهم فى قولك: عشرون درهما، وذلك قولك: فعلت ذاك حذار الشر.. قال الشاعر وهو حاتم بن عبد الله الطائى:

وأغفر عوراء الكريم ادخاره   وأعرض عن شتم اللئيم تكرما

وقال الآخر:

وحلت يفاعى فى يفاع ممنع   يخال به راعى الحمولة طائرا

حذارا على ألا تنال مقادتى   ولانسوتى حتى يمتن حرائرا"(٢)

وواضح من هذا القول أن المفعول لأجله يكون متأخرا فى بنية الجملة عن الفعل والفاعل؛ لأنه بمثابة العلة للشىء وهى تأتى بعده وكأنها جواب سؤال عن سر وجوده أو سبب إيجاده.

** ** **

(١) الكتاب : ٣٦٦/١-٣٦٧. وينظر مايختار فيه الرفع: ٣٦١/١ فى مثل له صوت صوت حمار؛ إذ يجوز فى المضاف إلى الاسم الظاهر أن يكون بدلا فيرفع وأن يكون منصوبا بفعل من مادة الصوت أى يصوت. هذا ولفظ نخلة المذكور فى البيت اسم لموضع قرب مكة يمر عليه الحجاج وهم عائدون إلى أوطانهم فهم لايهتمون بمن أضل بعيره لانشغالهم بسفرهم.

(٢) الكتاب : ٣٦٧/١- ٣٦٨

هـــــــذا.

ودراسة النحو كلها قائمة على الكشف عن أصل التركيب فى شتى أنماطه، وعن صور العدول عن هذا الأصل. ماكان منها عربيا جيدا كثيرا، وماكان منها نادرا أو شاذا. وقد آثرنا الرجوع إلى سيبوبه لأنه لايمكن أن يضمه إطار الادعاء بتأثر النحاة بالمنطق الأرسطى؛ فقد كان اعتماده فى دراسته للنحو على ماسمعه هو من العرب(١) أو على ماسمعه من شيوخه رواية عنهم(٢) كما أنه توفى قبل ترجمة منطق أرسطو(٣). وهذا يعنى أن مادونه فى كتابه نتاج رصده لما ينطق به العربى وملاحظة مفرداته كيف تتواصل وتترابط وينشأ من تواصلها وترابطها طرائق تعبيره عن حاجاته ونزعاته، أو ماتمور به نفسه وتجيش به عاطفته. ومن هنا كان لنا أن لانرى أثارة من صواب فى قول بعض الباحثين عن المستوى العادى فى التعبير اللغوى :"هو الذى يعتمد التقعيد النحوى فى تشكيل عناصره ... وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة فى استخدامها المألوف، وهى مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، ولعل هذه المثالية الافتراضية هى التى كانت وراء كثير من المقولات النحوية كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف ثم الولوج من هذه القسمة إلى تنويعات على الاسم والحرف .."(٤)؛ فهو يأخذ بمنظور صاحب "نظرية اللغة فى النقد العربى" دون أن يعرض شيئا من شواهد رؤيته على بصيرة ناقدة، ولو أنه فعل لكان له قول آخر؛ فما استقاه من صاحبه من تقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف ليتخذ منه شاهدا على المثالية الافترضية التى تولد عنها الكثير من المقولات النحوية(٥) لو رجعنا به إلى مصدره الأول لم يصلح لما أريد به؛ إذهو

---

(١) ينظر : الكتاب: ٨٦/١، ٣٠٩،١٥٥، ٣٩٦

(٢) ينظر: مقدمة الكتاب – عبد السلام هارون: ٨/١-١٤، والكتاب نفسه ٢٥٥/١، ٢٦٢، ٢٦٣

(٣) توفى سيبويه سنه ١٨٠هـ على أرجح الأقوال كما فى مقدمة الكتاب: ١٩/١ بينما توفى حينن ابن إسحاق مترجم "الخطابة" لأرسطو سنة ٢٩٦هـ

(٤) البلاغة والأسلوبية : ١٩٨

(٥) لايخفى أن الافتراضية المثالية متصور ذهنى لاوجود له فى الواقع سواء أكان ذلك الواقع مدركا بالحواس كالشمس والقمر، أوبالعقل كالبخل والكرم. فمثل ذلك لايقال عنه: إنه أمر افتراضى، وأما الذى هو من قبيل الأمور الافتراضية فمثل: انتفاء الحروب بين البشر، اجتماعهم على السلام وتوزيع الثروات بينهم بالعدل ومـاإلى ذلك مما يدخل فى إطار الفرضيات التى لاتباشر الوجود الحسى أو المعنوى. والمقولات النحوية ليست منها فى شئ

مستخلص مما هدى إليه الواقع المدرك بالحس أو العقل كما سبق أن ألمعنا إليه[١] وكما نتبين ذلك من قول سيبويه :"فالكلم: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولافعل. فالاسم: رجل وفرس وحائط، وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وماهو كائن لم ينقطع. فأما بناء ما مضى فذهب وسمع، ومكث وحمد، وأما بناء مالم يقع فإنه قولك آمرا: اذهب، واقتل، واضرب ومخبرا: يقتل، ويذهب، ويقتل، ويضرب، وكذلك بناء مالم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت. فهذه الأمثلة التى أخذت من لفظ أحداث الأسماء، ولها أبنية كثيرة ستبين إن شاء الله . والأحداث نحو الضرب والحمد والقتل . وأما ماجاء لمعنى وليس باسم ولافعل فنحو ثم، وسوف، وواو القسم، ولام الإضافة ونحوها".[٢] فقد نظر سيبويه فى هذا التقسيم إلى دلالة الاسم على الواقع المشاهد فى ذوات الرجل، والفرس والحائط فاعتبر مادل عليها، ونظر إلى ماتحدثه الذوات المسماة بأسمائها من أحداث فسمى مايؤخذ من الحدث فعلا كما نظر إلى الصيغ التى يعبر بها عن الحدث فلمح دلالتها على الزمن وأدرك أن الحدث مع بعضها قد انتهى وجوده قبل لحظة الإخبار فسماه ماضيا، ومع بعضها موجود حال الإخبار ولم ينقطع وهو ماسمى فيما بعد بالحال، ومع بعضها مازال فى حيز التوقع والانتظار وهو ماسمى فيما بعد بالمستقبل. ومثل لكل من هذه الثلاثة، بما يكشف عن نوعها، وأما الحرف فوجده يدل على معنى عقلى ولم يؤخذ من حدث حتى يسمى فعلا، ولايصدر منه الحدث حتى يسمى اسما وقد هدته بصيرته إلى تسميته حرفا، ولاريب أن الذوات والأحداث وما يؤخذ منها يدرك بالحس أو بالنظرأو بالحس والفكر معا أما معانى الحروف فتدرك بالفكر وحده، أى إن لكل من هذه الأقسام واقعا مدركا، ومثل هذا الإدراك أمر طبيعى؛ "فالشىء أو الأشياء ... التى يتعلق بها الحديث هى المرجع. لكن المرجع ليس بالضرورة الواقع .. ولا العالم الحسى فقط، وإنما هو كذلك المتصورات الذهنية التى لنا عن العالم.

---

(١) ينظر: الصفحات رقم : ٢٩-٣٣ من هذه الدراسة (تدقيق الرؤية فى العدول).
(٢) الكتاب : ١٢/١. ولايخفى أن سيبويه يعنى بالأحداث مايسمى فيما بعد بالمصادر

وإذن فالمرجع ليس فقط مايقع عليه الحسى وإنما هو أيضا مايدركه الذهن"[١] ومؤدى هذا أن تقسيم الكلام إلى تلك الأقسام ومايتفرع عليها ليس أمرا افتراضيا مثاليا كما زعم صاحبنا ومن ائتم به وإنما هو ناتج التأمل فى طبائع الألفاظ.

وقد يتطلع القارىء إلى سوق ملحظ آخر من ملاحظ الرؤية المغلوطة فى الأصل المثالى المفترض ونشبع رغبته فى ذلك فنسوق مانقله قدوة صاحبنا عن الفراء فى قوله تعالى: (يأيها الذين آمنوا لاتكونوا كالذين كفروا وقالوا لإخوانهم إذا ضربوا فى الأرض أو كانوا غزى لوكانوا عندنا ماماتوا وماقتلوا...)[٢] حيث قال :"كان ينبغى فى العربية أن يقال : وقالوا لإخوانهم إذ ضربوا فى الأرض؛ لأنه ماض كما تقول: ضربتك (إذ) قمت، ولاتقول : ضربتك (إذا) قمت ". وبعد أن نقل ذلك مضى يكشف عن المثال المفترض فقال :"وهنا يكون الحل كما عرضه الفراء بتقدير الفعل الوارد فى صيغة الماضى فى معنى الاستقبال بالتصرف فى دلالته على الزمن لكى يناسب دخوله على المستقبل. ولايعدو الفراء هنا تطبيق ماصاغه النحاة بعد فى قاعدة تتصل بالشرط وتقول : إنه لايتعلق إلا بمستقبل".[٣]

وهذا قول ينادى على نفسه ولايحتاج إلى التنبيه إليه أو الدلالة عليه؛ إذ كيف يكون الكلام الوارد فى عصر سابق تطبيقا لقاعدة وضعت فى عصر لاحق؟ ثم ماذا يؤخذ على القاعدة؟ ألم يقع المستقبل بعد إذا فى كلام فصيح فيكون أمرا مفترضا؟؟ ومانوع ماوقع بعدها فى قوله تعالى (والليل إذا يغشى)وقوله (أن كان ذا مال وبنين - إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين) وقوله (ومايكذب به إلا كل معتد أثيم - إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين) وقوله (والليل إذا يغشاها[٤]) أوفى قول أحد الفزاريين: [٥]

---

(١) سلسلة اللسانيات فى خدمة اللغة - العدد الخامس : ٣٠٦ منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية - الجامعة التونسية

(٢) سورة آل عمران - الآية : ١٥٦

(٣) نظرية اللغة فى النقد العربى : ١٩٣-١٩٤

(٤) سورة الليل - الآية رقم (١)، سورة القلم الآية ١٤-١٥، سورة المطففين - الآية رقم ١٢-١٣ ، وسورة الشمس - الآية رقم : ٤

(٥) ينظر: البيان والتبيين : ٢٤٤/٣. وينظر نسب الشاعر: ٢٤٣/٣

ولاخير فى حسن الجسوم وطولها　　إذا لم يزن حسن الجسوم عقول
وكائن رأينا من فـروع طويلـة　　تموت إذا لم تحيهن أصـول
ولم أركالمعروف أمـا مـذاقـه　　فحلو وأما وجهـه فجميـل

إذا لم يكن بد من القول بأن ماوقع بعد إذا فى الآيات الكريمة وفى الشعر مستقبل كـان ذلك دليلا ساطعا على أن ما قاله الفراء ليس أصلا مفترضا بل هو أمر واقع نطق بـه فصيح الكلام، وأن القاعدة مستقاة مـن هذا الواقـع الحـى(١) وأن الفـراء بمـا قـال مهد لظهورها وليس مطبقها.

وإذا كان سلفنا ينظر فى العبارة البليغة مبينا الأصل المعدول عنه فإنما يعينه على ذلك حسه المصقول بطول النظر فى الأساليب العربية وتمكنه من ناصيتها حتـى استخلص منها منطلقات تعين من يتوق إلى تفهمها ويرغب فى تذوق أسـاليبها وهـو فـى مـدارج السلوك إلى العلم بها والتمكن منها. هذه المنطلقات هى التى سـميت فيمـا بعـد قواعـد، وليس فى استخدام الفكر فى استخلاصها ولا فى بيان العدول عـن مقتضياتهـا مـايدعو إلى تلك الشقشقة. اللهم إلا أن نلغى كل فكر، وننظر إلى كـل عبـارة علـى استقلاليتها بذاتها محررة من كل ارتباط بطرائق التعبير وأنماطه. وإذا ذهبنا هذا المذهب لم تكـن ثمة لغة مشتركة بين إنسان وآخر. وكيـف تكـون ووشـائج الاتصـال معدومـة لانعدام الفكر الذى يربط مفردات اللغة ويؤلف التراكيب فى شتى أنماطها؟؟

وقد لمس عبـد القـاهر هذه الحقيقـة حيـن عـرض لفصاحـة الكـلام، وأنهـا لاتكـون إلا بمراعـاة معـانى النحـو وأحكامـه، وهـذه المراعـاة ليسـت إلا تفسيرا لمـا أسـموه ضـم الكلمات على طريق مخصوصـة قائلا :"فقولهم بالضم لايصح أن يرادبه النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما؛ لأنه لوجاز أن يكون لمجرد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثير فى الفصاحة لكان ينبغى إذا قيل: (ضحك - خرج) أن يحدث من ضـم خرج إلى ضحك فصاحة، وإذا بطل لم يبق إلا أن يكون المعنـى فـى ضم الكلمة إلى

---

(١) ينظر: الأصول - دكتور تمام حسان:٨٢-٨٣ ط الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٢.وقد ذكر أنه كان من السهل على النحاة أن يستخرجوا القواعد من اللغة الأدبية أما الكلام العادى فمن الصعوبة بمكان أن تستخرج منه القواعد.

الكلمة توخى معنى من معانى النحو فيما بينهما".(١)

وهذا التوخى هو الفكر الذى يربط مفردات التركيب اللغوى، ويلعب دوره فى تكوين الصورة الكلامية التى تحمل مايجول فى نفس المتكلم أو يهجس به خاطره.

وقد ألح عبد القاهرعلى تأكيد هذه الفكرة فذكر أن ترتيب الألفاظ فى الأداء إنما يكون وفق ترتيب المعانى فى النفس للإبانة عن الغرض الذى يرمى إليه المتكلم حيث قال :"أفلا ترى أنك لو فرضت فى قوله:

"فقانبك من ذكرى حبيب ومنزل"

ألا يكون نبك جوابا للأمر، ولايكون معدى بمن إلى ذكرى ولايكون منزل معطوفا بالواو على حبيب لخرج ماترى فيه من التقديم والتأخير عن أن يكون نسقا؛ ذاك لأنه إنما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقا وترتيبا إذا كان ذاك .. قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك فأما أن يكون مع عدم الموجب نسقا فمحال ...؛ لأنه لو كان من غير أن يكون له موجب لكان ينبغى أن يكون توالى الألفاظ فى النطق على أى وجه كان نسقا حتى إنك لوقلت :(نبك قفا حبيب ذكرى من) لم تكن قد أعدمته النسق والنظم، وإنما أعدمته الوزن فقط".(٢)

وقد ألم بهذه الفكرة ناقد غربى معاصر فقال :"لكى نبنى جملة محملة بالمعنى لايكفى أن نستخدم كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى، واحتمال أن يؤدى وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس إلى تكوين جملة هو احتمال باطل من الناحية العلمية كما أظهر ذلك (شانون) Chanon ١٩٤٨. ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية : (معركة خشنة تأثرية فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى). فكل عنصر من العناصر هنا له معنى لكن مجمل العناصر لامعنى له".(٣)

---

(١) دلائل الإعجاز - تحقيق المراغى:٢٦٠ وينظر حرصه على تأكيد هذا المعنى ٢٦٤-٢٦٦بعد الكلام السابق.

(٢) نفسه : ٣٠٢

(٣) بناء لغة الشعر - جون كوين : ١٢٩

ثم عرض الناقد رؤية "ياكبسون، التى تتلاقى وماسبق أن أوردناه من أن التركيب اللغوى طريقة أداء وأن الفكر هو الذى يقبل المحتوى أو يرده فذكر مثالين أحدهما قدمه (ف. بريسون: F.Brisson وترجمته: الأفيال تجرها الخيول، والثانى قدمه (شومسكى – Chomsky وترجمته: أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب وقرر أنهما وفق هذه الرؤية صحيحان؛ فهى ترى أن النحو قانون شكلى بحت يوزع الكلمات فى تصنيفات شكلية ويسمح أويمنع وفق هذه الشكليات أما قبول المحتوى أورده فموكول إلى الفكر، إذ :"العبارة تكون صحيحة ذات معنى إذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة ... فمثال شومسكى ذو معنى لأننا نستطيع أن نتساءل: إذا كان صحيحا أو غير صحيح وجود أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب، وأن تكون الإجابة: لا ... هذا غير صحيح، وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب على السؤال : هل الأفيال تجرها الخيول؟" ولم ترقه هذه الرؤية فردها فى تواضع قائلا:"ومع ذلك يبدو أن المنطق لايوافق على ذلك".(١)

وسواء أكان الصواب فى هذه الرؤية أوتلك فإن الذى لاخلاف عليه هو أن الفكر لابد منه فى تشكيل الإطار الذى تتجلى فيه أى لغة من اللغات – كما رأينا – غير أن توظيفه – فى غير العربية – مقصور على المجال العلمى لأن لغة العلم تنتمى فيها الروابط والإشارات إلى النمط المنطقى، وهى بذلك تعد المرجع المعيارى – أى الأصل الواقعى – للغة الأدب(٢) بخلاف العربية فإن هذا الإطار غير مقصور على المجال العلمى؛ إذ إنه يتراءى فى لغة العلم كما يتراءى فى لغة الأدب، ولا أدل على ذلك من انبثاق هذا الإطار من لغة الأدب فى أزهى عصورها؛ فالأصل وماعدل عنه مستخلص من نتاجها الأدبى نثرا كان أوشعرا، ومن يراجع شواهد النحو يجد الكثير منها من الشعر ومن القرآن الكريم يستشهد بها على هذا أو ذاك؛ إذ نرى فيها مايسمى بالخطاب النفعى – كما يقولون – والخطاب الشعرى.(٣) ومجىء العبارة

---

(١) بناء لغة الشعر : ١٣٠

(٢) ينظر: بناء لغة الشعر : ١٤٣، ١٤٤، ٢٤١

(٣) ينظر: الكتاب : ١/٨٨-٨٩

الأدبية على الأصل فى التركيب اللغوى أكثر من أن يستشهد له ومن أراد أن يستوثق فليرجع إلى (الكتاب) يقلب صفحاته ليرى شواهد الأصل، وشواهد ماعدل به عنه، ومن ذلك ماأورده من شواهد نصب المفعول باسم الفاعل، والعدول عن النصب إلى الجر بإضافته إليه فمن النصب قول امرىء القيس:

إنى بحبلك واصل حبلى وبريش نبلك رائش نبلى

ومن الجر قوله تعالى (كل نفس ذائقة الموت) وقوله (إنا مرسلو الناقة) وقوله (ولوترى إذ المجرمون ناكسو رءوسهم)(١)

هذه لمحة سريعة عن نمطية التركيب التى تتراءى فيما يفضى به الفكر أو مايسمونه الخطاب النفعى، وفيما يفيض به الشعور. أما العدول القاصد فإنه يحتمل مساحة واسعة من دأب الفن البلاغى وسعيه حتى ليخيل لمن لم يمعن النظر أنه الهدف المستحوذ على هذا السعى والدأب؛ إذ يبحث هذا الفن فى ظواهر العدول: ماتصل منها بدلالة اللفظ وماتصل بالتركيب حيث يعنى جانب البيان منه بما اتصل بدلالة اللفظ – كما سبق أن عرفنا – بينما يعنى جانب المعانى بدلالة التركيب، وهذا الأخير يشارك علم النحو فيما يعنى به غير أن النحو يبحث ظواهر العدول فى التركيب باعتبارها إمكانات ورد بها اللسان العربى الفصيح أما المعانى فيبحثها من حيث إيثار ظاهرة على ماسواها من خلال ماتومض به فى السياق الذى اقتضاها.

* * * *

العدول القاصد:

وحين نجيل النظر فى هذا الجانب من الفن البلاغى – وهو مااصطلح على تسميته بعلم المعانى – يطالعنا العدول فى الصدر منه ماثلا فى العدول عن أغراض الخبر، وفى أضربه.

ففى الحديث عن أغراضه نجد البلاغيين يرفدونه بتنزيل العالم بالفائدة ولازمها منزلة الجاهل فى مثل قول الفرزدق لهشام بن عبد الملك حين تجاهل على بن الحسين

---

(١) ينظر الكتاب: ١/١٦٤– ١٦٦، ولينظر ما أوردناه قبل ذلك بقليل

رضى الله عنهما متسائلا عنه من هذا؟ على الرغم من معرفته به:(١)

هذا ابن خير عباد الله كلهم   هذا التقى النقى المفرد العلم

هذا بن فاطمة إن كنت جاهله   بجده أنبياء الله قد ختموا

وفى الحديث عن أضربه نجدهم يرفدونه بتنزيل غير السائل – وهو من خلا ذهنه عن الخبر – منزلة السائل إذا قدم له مايلوح له بجنس الخبر فى مثل قوله تعالى: (ولاتخاطبنى فى الذين ظلموا إنهم مغرقون) ويتبعون هذا بما يكشف عما فيه من دقة لايدركها إلا من حظى بنصيب وافر من ذوق الكلام، والبصر بومضه. يقول الخطيب– مبلورا كلام الإمام عبد القاهر – :"وسلوك هذه الطريق شبعة من البلاغة فيها دقة وغموض. روى عن الأصمعى أنه قال : كان أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يأتيان بشارا فيسلمان عليه بغاية الإعظام ثم يقولان : يا أبا معاذ ماأحدثت ؟ فيخبرهما، وينشدهما ويكتبان عنه ... فأتياه يوما فقالا: ماهذه القصيدة التى أحدثتها فى ابن قتيبة؟. قال: هى التى بلغتكما. قالا: فأنشدناها .. فأنشدهما:

بكرا صاحبى قبل الهجير   إن ذاك النجاح فى التبكير

فلما فرغ منها قال له خلف : لو قلت: بكرا فالنجاح فى التبكير كان أحسن. فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت: إن ذاك النجاح فى التبكير كما يقول الأعراب البدويون، ولوقلت: بكرا فالنجاح كان من كلام المولدين، ولايشبه هذا الكلام، ولا يدخل فى معنى القصيدة. فهل كان ماجرى بين خلف وبشار بمحضر من أبى عمرو بن العلاء – وهم من فحولة هذا الفن – إلا للطف المعنى لذلك وخفائه"؟(٢)

ولايكاد النظر يجاوز هذه النقطة من صدر الفن البلاغى حتى يلقى المسند إليه فيطا لعه منه – أول مايطالع – حذفه عدولا عن ذكره، ولايخفى أن الحذف متفرع عن الذكر؛ لأن الاستغناء عن اللفظ فى بنية التعبير تال لوجوده فيها، وآية ذلك حاجته إلى قرينة تسوغه وبدونها لايجوز(٣). ويومئ السبكى إلى فرعية الحذف فى ثنايا

---

(١) ينظر: الايضاح – تعليق الشيخ عبد المتعال : ٤٣/١وهامش رقم ٧

(٢) الإيضاح – تعليق الشيخ عبد المتعال: ٤٨/١–٤٩، ودلائل الإعجاز تحقيق المراغى: ١٨٧

(٣) ينظر: بغية الإيضاح – الشيخ عبد المتعال هامش الإيضاح: ٧٤/١– هامش رقم ٢

تعليله لأصالة الذكر فيقول:"لأن الذكر هو الأصل فلا تتشوف النفس إلى ذكر الموجب له".(١)

ثم يطالعه التعريف عدولا إليه عن التنكير، فالتنكير بمنطق العقل سابق للتعريف فى الوجود،لأن مبنى النكرة على الشيوع، ومبنى المعرفة على التخصيص وثانيهما تابع للأول بلا مراء. وهذا ما يحدثنا به النحاة إذ يقولون- وهم بصدد تقسيم الاسم إلى نكرة ومعرفة- :"الاسم نكرة وهى الأصل" ويعللون هذه الأصالة بقولهم:" لأنها لاتحتاج فى دلالتها على المعنى المراد منها إلى قرينة بخلاف المعرفة فإنها تحتاج فى الدلالة على معناها إلى قرينة الوضع مع العلم ،والإشارة، والصلة مع اسمى الإشارة والموصول،والتكلم والخطاب والغيبة مع الضمير.. وما يحتاج فرع عما لايحتاج ،وأيضا النكرة أساس المعرفة.، إذ لاتوجد معرفة إلاولها اسم نكرة، فالعموم سابق على التعيين .. ويوجد نكرات لا معارف لها كأحد، وديار"(٢). وهذا ما يفيده قول البلاغين فى حديثهم عما يتوخاه الأديب من التعريف :"وأما تعريفه فلتكون الفائدة أتم؛ لأن احتمال تحقق الحكم متى كان أبعد كانت الفائدة فى الإعلام به أقوى ومتى كان أقرب كانت أضعف، وبعده بحسب تخصيص المسند إليه والمسند وكلما ازدادا تخصيصا ازداد الحكم بعدا، وكلما ازدادا عموما ازداد الحكم قربا، وإن شئت فاعتبر حال الحكم فى قولنا: شىء "ما" موجود، وفى قولنا : فلان ابن فلان يحفظ الكتاب. والتخصيص كماله بالتعريف"(٣).

ويمتد بنا النظر فى تجواله مستجليا ملامح العدول فى التعريف وما ينبعث منها من وميض حتى إذا أوفى منه على الغاية انعطف إلى الأصل- وهو التنكير - يستشف منه إيماءه، وهنا يلمح شابكة تصل هذا الأصل- أى ذكر المسند إليه معرفا ومنكرا- بأصل آخر لاينفصل عنه وهو التقديم فيستأنف التجوال يلم بسرائره التى يلمع إليها قول الخطيب القزوينى:"وأما تقديمه فلكون ذكره أهم:إما لأنه الأصل ولامقتضى للعدول عنه، وإما ليتمكن الخبر فى ذهن السامع، لأن فى المبتدأ تشويقا إليه كقوله:

---

(١) عروس الأفراح-بهاء الدين السبكى-مجموعة شروح التخليص:١/٢٧٥ط الحلبى سنة١٩٣٧م
(٢) أوضح المسالك - ابن هشام - شرح عبد العزيز النجار: ١/٩٥ط سنة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م
(٣) الإيضاح - تعليق الشيخ عبد المتعال: ١/٨٢

والذى حارت البرية فيه   حيوان مستحدث من جماد

وإما لتعجيل المسرة أو المساءة لكونه صالحا للتفاؤل أو التطير"(١).

ولسنا بحاجة إلى التنبيه إلى ما يفيده هذا القول من أن للمسند إليه لمعا تنبعث من أصالة ذكره مقدما، وإنما يؤثر الأديب فى التعبير عن مكنونه هذا النسق من التركيب :" لينبه بالتقديم الذكرى على التقديم المعنوى، فالمحافظة على مايوافق الأصل تقتضى أهمية الذكر"(٢). وتتوافر دواعى هذا الإيثار :"عند انتفاء سبب العدول، لأن معنى الأصالة هنا كون الشىء متمسكا به عند انتفاء جميع العوارض".(٣) وفى هذا تأكيد لما سبق أن ذكرنا من أن مجىء التركيب على أصل بنيته قد يكون– فى العربية– تعبيرا عن دفقة شعورية جاشت بها نفس الأديب، ولا يلزم أن يكون تسجيلا لما هدى إليه الفكر المنطقى، او اقتناصا لحقيقة علمية كما يقرر ذلك النقاد.

ويمتد النظر فى تجواله ليمضى فى صحبة الخروج على خلاف مقتضى الظاهر فتتراءى له مظاهر عدولية متعددة تتمثل فى حلول الظاهر محل الضمير وعكسه، والالتفات، والأسلوب الحكيم، والتعبير عن المستقبل بلفظ الماضى، وعكسه، والقلب. وهى بطبيعتها تشير إلى الأصل المعدول عنه فيلم بها ويتنسم عبيرها ويجعلها ختام جولته مع المسند إليه.

ثم تثب به نشوة المتابعة فيتريض فى حديث المسند، وتترادف خطواته على نحو ترادفها مع المسند إليه : من حذف وذكر، وتعريف بعد تنكير، وتقديم وتأخير وما لذلك من أسرار تدعو الأديب إلى إيثار نسق منها على مايقابله، وهنا يتراءى له أن الحذف عدول عن أصل سابق الوجود تشيرإليه القرينة، وأن من بواعث الذكر كونه الأصل الذى لايواثبه باعث آخر يغض منه أو يقتضى العدول عنه(٤) كما

---

(١) الإيضاح – تعليق الشيخ عبد المتعال: ١١٩/١

(٢) مواهب الفتاح – ابن يعقوب المغربى – مجموعة شروح التخليص: ٣٩٠/١

(٣) نفسه

(٤) ينظر: مختصر السعد، ومواهب الفتاح، وعروس الأفراح – مجموعة شروح التلحيص:١٣/٢، ١٩

تتراءى له مماثلة هذه الأنماط فى المسند لما لحظه فى أنماط المسند إليه فى ومضها وإيمائها، ويلحظ فوق ذلك ورود التنكير سابقا للتعريف والتأخير للتقديم، وفى هذا التناول إلماع إلى أن التعريف عدول عن التنكير، والتقديم عدول عن التأخير، ويلحظ أيضا أن الحديث عن تقديم المسند يقتصر التوجه فيه على ماجاء فى صورة الاسم، وفى تأخيره قد يكون اسما وقد يكون فعلا، وهذا يعنى أن صلاحية تبادل الموقع بين المسند إليه والمسند إنما تكون عند اسمية الخبر أو ظرفيته وفى هذا تأكيد لما سبق الإلمام به وهو أن تقديم المسند إليه- وهو فى صورة المبتدأ- له إيماضات مونقة، فقد أورد الخطيب- كما ذكرنا آنفا- قول أبى العلاء المعرى:

والذى حارت البرية فيه　　حيوان مستحدث من جماد

شاهدا لتقديم المسند إليه موحيا بالتشويق إلى الخبر(الذى ... حيوان) وأورد قول محمد بن وهيب يمدح المعتصم:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها　　شمس الضحى وأبو إسحق والقمر

شاهدا لتقديم المسند موحيا بالتشويق إلى المسند إليه.(١)

وهنا ومن هذا المنطلق يستقيم لنا أن نرد القول بأن :"أبواب المعانى يمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، وهى أبواب تقوم أساسا على العدول فى اللغة عن مستوى استخدامها المألوف"(٢) وأن نرد رؤية المثالية المفترضة القائمة على أن :"وسيلة البلاغيين فى معظم هذه الأبواب التقدير سواء بالزيادة أو بالحذف أو بالتقديم والتأخير، أو بالتعريف والتنكير، وكل ذلك من خلال مفهوم يغفل ظاهر العبارة وصولا إلى باطن يعتمد على تشكيل مثالى افتراضى يستمد معالمه من تقديرات النحاة وتأويلاتهم"(٣)؛ فهى رؤية فائلة؛ لأن معظم أبواب المعانى تعتمد فى شواهدها على الشعر أو على الكتاب العزيز، ومن تلك الشواهد ماجاء على أصله فى التركيب اللغوى، وقد أوردنا شاهدا واحدا لماء جاء على الأصل، ولما عدل عنه ومن أراد المزيد فليرجع إلى المصدر الذى استقيناه منه؛ فإن فيه شواهد من الشعر، ومن القرآن

---

(١) الإيضاح : ١/١١٩، ٢١٢

(٢) البلاغة والأسلوبية : ٢٠٠

(٣) نفسه – وينظر: نظرية اللغة فى النقد العربى : ١٩٨-٢٠٢

تركناها تجنبا للإطالة.

ويمتد بالنظر تجواله فينتقل في روض هذا الفن من أيك إلى آخر يتوسم أزاهيره فيرى الفرع منبثقا عن ساقه، والعدول موصولا بأصله مصرحا به حينا، وملمحا إليه حينا والاكتفاء بالتلميح يدفع المتطلع إلى التعمق فيما أبدعته القرائح للظفر بطلبته ولايركن إلى الهويني وماتفضي إليه من خمول.

العدول الشارد:

وهو ذلك اللون من الخروج على نهج اللغة في تكوين تراكيبها وأنساق أدائها، وهو النهج الذى استمده علماؤنا من روض النصوص الأدبية في أزهى عصورها كما عرفنا فيما سبق.

وقد لهج بالدعوة إلى ذلك الخروج كثير من النقاد المعاصرين حتى فتن بها الأغرار فرأوا فيما وصمه المتمرسون من النقاد العرب بالنشوز ملمحا جماليا، واعتبروه آية الفن في التعبير الأدبي وأغرى هؤلاء وأولئك أو فتنوا بما أتيح لهم الاطلاع عليه عند أدباء الغرب ونقاده غافلين أو متغافلين عما تقضيه طبائع اللغات من اختلاف المنهج، ولكى تبدو رؤيتهم سديدة قدموا بعض أنساق الأداء الأدبي الرفيع، وزعموه خروجا ووضعوه مع ماهو نشاز على نهج اللغة في إطار واحد، وأسموه تارة كسرا للبناء، وأخرى عدولا، وثالثة ترخصا وبذلك فخلطوا اللؤلؤ بالحصى.

ومن الذين سبقوا بالتوجيه إلى هذا الخروج الدكتور محمد مندور. ففي دراسته للنقد المنهجي عند العرب عرض لموقف القاضي الجرجاني مما قاله أنصار المتنبي وخصومه في قوله:

وإني لمن قوم كأن نفوسنا   بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ورأى أنه غير دقيق لميله إلى رأى الخصوم على الرغم مما في رؤية الأنصار من ملمح للصواب فقد أخذ الأولون على المتنبي أنه قطع الكلام قبل استيفائه وكان يجب عليه – في منظورهم – أن يقول :(كأن نفوسهم) ليرجع الضمير إلى القوم فيتم به الكلام. وهنا انبرى الآخرون للرد عليهم فذكروا أن العرب تحمل الكلام على المعنى فتصرف الضمير عن وجهه، وتترك رده مع الجاجة إليه؛ لأن المراد بالضمير

الثانى هو الأول فى الحقيقة وإن اختلفت العلامتان وأيدوا وجهتهم فى الرد بقول المهلهل:

وأنا الذى قتلت بكرا بالقنا   وتركت تغلب غير ذات سنام

وبقول أبى النجم:

يأيها الذى قد سؤتنى   وفضحتنى وطردت أم عياليا

حيث كان وجه الكلام أن يقال فى البيت الأول: وأنا الذى قتل، وفى الثانى يأيها الذى قد ساءنى.

وأيدوها كذلك بقوله تعالى :(إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنا لانضيع أجر من أحسن عملا). وقوله :(والذين يمسكون بالكتاب وأقاموا الصلاة إنا لانضيع أجر المصلحين) وقوله :(حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم) حيث كان الأصل أن يقال فى الآيتين: إنا لانضيع أجرهم ولكن عدل عن ذلك فوضع الموصول فى الأولى، والمعرف بأل فى الثانية موضع ضمير الغائبين؛ لأن من أحسن عملا هو الذى آمن وعمل صالحا، ولأن المصلح هو الذى يمسك بالكتاب والأصل فى الثالثة أن يقال (وجرين بكم) ولكن عدل عن ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة اعتمادا على ظهور المعنى.

وأمعنو فى التأييد فأوردوا قول ابن قيس الرقيات:

فتاتان أما منهما فشبيهة   هلالا وأخرى منهما تشبه الشمسا

فتاتان بالنجم السعيد ولدتما   ولم تلقيا يوما هوانا ولاتعسا

ولم يقل فتاتان ولدتا وهو حق الكلام لكنه عدل إليهما مخاطبا ولم يحفل بتغيير الكنايات والضمائر فصار قوله (فتاتان) كالمنقطع من الكلام قبل استقلاله بفائدة، والكلام الثانى كالمبتور قبل تمامه إلا أن يحمل على ماحمل عليه بيت أبى الطيب.

ساق الجرجانى رد أنصار المتنبى ورأى فيه ملمحا من الصواب غير أنه لم يمل إليه؛ إذ كان خليقا بالشعر - فى منظوره - أن يجرى على مايقتضيه ظاهرالسياق فقال :"إن هذه القضية إذا استمرت على ظاهرها واقتصر على القدر المذكور منها اختلطت الكنايات، وتداخلت الضمائر، ولم ينفصل غائب عن حاضر ولم يتميز مخاطب، وله مواضع تختص بالجواز وأخرى تبعد عنه وبينهما فصول تدق وتغمض ولذكرها موضع هو أملك بها، وأبيات أبى الطيب عندى غير مستكرهة

فى قسم الجواز، وقد بلغ المحتج منه مبلغا غير أن أبا الطيب عندى غير معذور بتركه الأمر القوى الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهى لغير ضرورة داعية، ولاحاجة ماسة؛ إذ موقع اللفظتين من الوزن واحد".(١)

وقد نظر الدكتور مندور فى رد أنصار المتنبى ورأى فيه مايسمى عند الغربيين (كسر البناء) وراح يبرره بما تراءى له جاريا على هذه الوتيرة من القرآن الكريم فقال :"فهذه كلها – يعنى ماورد على لسان المتبنى وأنصاره – أمثلة لما يسمى اليوم فى علم الأساليب بكسر البناء Rupture de sgntaxe وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء، وإنما يباح هذا لكبار الكتاب بل يحمدون من أجله وهم لايأتونه عن جهل بالقواعد أو عن غفلة فى العبارة، وإنما يقصدون إليه لأغراض لاحصر لها وإن استطعنا أن نحسها فى كل حالة بذاتها، وقد ضرب القرآن لذلك أجمل الأمثلة ومن بينها ما أورده الجرجانى، وهى بعد لاحصر لها فى كتابنا المعجز" ثم انثنى ينحى باللائمة على الجرجانى قائلا:"وكان جديرا بالجرجانى أن يقبل من المتنبى قوله: وإنى لمن قوم كأن نفوسنا، بل ويبحث عما فى الكسر من جمال، وعما قصد إليه الشاعر من مرام بخروجه عن القاعدة.. نعم إن البيت كان يستقيم لو أن الشاعر قال: وإنى لمن قوم كأن نفوسهم، كما يزول مابه من خروج على الضمائر، وفى هذا مايرضى الجرجانى، ومن يرى رأيه من التمسك باطراد القواعد، ولكن المتنبى شاعر كبير له طبعه وروحه، وهو أحرص على أن يؤدى ما فى نفسه من أن يحترم القواعد، وهو- بعد- أفطن لمصادر الجمال من ناقده. المتنبى شاعر وناقده قاض منطقى؛ ولذلك آثر الشاعر: (وإنى لمن قوم كأن نفوسنا) وكان لهذا الإيثار دلالته النفسية لنا نحن نقاد اليوم؛ فهو يشعرنا... بامتلاء نفسه وإيثاره للضمير (نا) ضمير المتكلم الذى يستحضر قائله. الشاعر يفخر. وهل أبلغ فى هذا من الضمير (أنا، ونحن، ونا)؟ فكأنه حين تمثلهم حاضرين حوله يعزونه ويشدون من أزره فزاد إحساسه بشرف الانتماء إليهم فلم يجد للتعبير عن هذا الإحساس خيرا من أن يجمع

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه – على بن عبد العزيز الجرجانى – تحقيق أبى الفضل، والبجاوى : ٤٤٩ ط عيس الحلبى بدون تاريخ ، وينظر: ٤٤٦-٤٤٨منه

بينهم وبين نفسه بالضمير (نا)".(١)

وتمضى الأيام، ويمحو مضيها من الذاكرة مايمحو ولكن بقيت قضية الخروج على قواعد اللغة حية فى خاطر الدكتور مندور موارة فى حناياه فعاد يتحدث عنها ثانية مما يدل على شدة حرصه على تغلغلها فى أفئدة شداة الأدب وبين جوانح الناقدين فقال:"وهناك فى النقد اللغوى مسألة جسيمة هى مبلغ الحرية التى يستطيع الكاتب أن يتحرك فى حدودها. وفى القرآن نفسه خروج فىغير موضع على قواعد النحو الشكلية، ولقد التمس علماء البلاغة لأمثال هذا الخروج مبررات بلاغية، ولعله يكون من الخير التزمت النحوى عند نقدنا للكتاب الناشئين حتى لايخفوا جهلهم خلف بلاغة مدعاة، وإنما يباح الخروح على القواعد لكبار الكتاب الذين لايعدلون عنها إلا عن قصد وبنية؛ وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ولايحتج باللغة عليهم مادامت اللغة كائنا حيا يتطور وعقلية من يتكلمون بها، ولقد تميز فى الغرب كتاب بما فى أسلوبهم من نتوء لايعدو أن يكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهذا النفر تطلق على الطريقة التى يبنون بها عباراتهم "كسر البناء" ومن النقاد – وبخاصة فى الغرب – من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لايصدر عنه إلا أسلوب مسطح لاجدة فيه ولارونق، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل فى ذاته... وفى أسلوب القرآن الكريم ذاته أمثلة رائعة يمكن أن تساق للاستشهاد على هذه الحقائق، وذلك مثل استعماله الإفراد بدلا من التثنية فى قوله:(فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى) أوبالإفراد عن الجمع كقوله:(واجعلنا للمتقين إماما) وكذلك تقديم الضمير على مايفسره فى الآية (فأوجس فى نفسه خيفة موسى)".(٢)

وظاهر من حديثه هذا أنه يحرص كل الحرص على ترسيخ فكرة الخروج على قواعد اللغة ويعلل ذلك:

– بأن كبار الكتاب يحتج بهم على اللغة، ولايحتج باللغة عليهم لأن اللغة كائن حى يتطور.

---

(١) النقد المنهجى عند العرب– د. محمد مندور: ٢٦٥ ط دار نهضة مصر سنة ١٩٤٨م

(٢) فى الأدب والنقد – د. محمد مندور : ٢٤-٢٥- ط دار نهضة مصر بدون تاريخ

- وأن اطرد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لايصدر عنه إلا أسلوب مسطح كما أن الكمال المطلق يؤدى إلى الملل.
- وأن فى القرآن الكريم مايتراءى فى أسلوبه نماذج للخروج.
- وهذه تعلات لاتثبت للنظر الصحيح؛ لأن منهج اللغة فى تكوين تراكيبها له من الفسحة واتساع الإمكانات ما يجعل تجاوزها ضربا من العبث لامظهرا من مظاهر الفن فى التعبير الأدبى والزعم بأن كبار الكتاب يحتج بهم على اللغة ولايحتج باللغة عليهم يذكرنا بمقولة ميخائيل نعيمة وتصدى العقاد لتفنيدها ولسنا ندرى كيف ينتج اطراد الصحة اللغوية أسلوبا مسطحا مع اتساع إمكانات اللغة للكثير من ألوان التصرف والعدول عن نمط إلى آخر يتيح للأسلوب عمقا يعرفه كبار الأدباء؟
- ولاندرى كيف يؤدى الكمال المطلق إلى الملل وقد علمنا أنه مرقاة عالية لاتبلغها الإنسانية مهما حاولت؛ لأن طبيعتها تحول دونها ومن ثم فإن قياس الصحة اللغوية المطردة عليه خطأ فى التقدير، وكيف يتم التناظر بين الممكن الكائن فى أساليب الكثيرين من كبار الكتاب والشعراء وبين المستحيل الذى لم ولن يشارف الوجود؟
- أما ماذكره من نماذج يحسبها خارجة على قواعد اللغة فسنعرض له فى موطن آخر من هذه الدراسة كما سنعرض لموقفه وموقف الجرجانى من قول المتنبى (وإنى لمن قوم .. الخ) مع ماررافقه.

* * *

واتسعت دائرة الاتصال بالغرب(١) وأقبل الدارسون العرب على ورده ينهلون منه فى المجال اللغوى والأدبى، وأفرز هذا الاتصال مدارس فى شتى أنحاء العالم العربى تنطق ألسنة المتخرجين فيها بفكره، وكثيرا مايدفعهم هذا التوجه الفكرى المستغرب إلى التقاط نماذج من تراثنا يسقطون عليها رؤيتهم فإذا وقع عليها من لم

---

(١) لسنا نمنع الاتصال بالغرب ولا الاتصال بالشرق والإفادة من هذا أوذاك ولكنا نرفض أن نلغى تفكيرنا ونركض وراءه دون وعى.

يتعمق التراث راقته تلك الرؤية وحظيت منه بالقبول.(١)

ومن المنتمين لما كان منها فى مصر الدكتور شكرى عياد؛ فقد شارك الدكتور مندور فى منظوره الماثل فى الاجتراء على ما أصلت اللغة من طرائق الأداء، وهذا ما يطالعنا به فى سياق حديثه عمن يتهيأ له دراسة النصوص الأدبية ومهمته فيقول: "إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة للنصوص الأدبية ناقد أدبى تكون مهمته تمييز النص الأدبى من أى نص لغوى آخر بل من أى نص أدبى آخر. بعبارة أخرى : إن الاختيارات التى يجمعها الناقد الأسلوبى لايمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها فى أداء موقف شعورى معين صدر عنه النص الأدبى، وكثيرا مايظهر فى هذه الاختيارات اجتراء واضح على اللغة. وقديما قال نقادنا: إن الشعراء ملوك الكلام، وقال الفرزدق– ليغيظ أحد النحويين– : علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا وما تمسك الشعراء بحقهم فى هذا الاجتراء إلا لأنه امتياز طبيعى تخولهم إياه وظيفتهم، فما دامت وظيفتهم هى اقتناص شوارد الشعر فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا ذلك ضروريا".(٢)

فالخروج على النهج الذى جرى به اللسان العربى – كما تقرر هذه الفقرة – أمر تقضيه طبيعة الإبداع الأدبى، وهى – فيما تقرر – تستهدف الإقناع بمنظورها مستندة فى ذلك إلى مقولة للفرزدق ينفس بها عن دخيلة موتورة بمأخذ لم يكن لديه مايرد به سواها، وإلى مقولة الخليل بن أحمد :"الشعراء أمراء الكلام".(٣) وسواء أكان الشعراء أمراء الكلام كما قال الخليل أو ملوكه كما ذكر صاحبنا فليس من الصواب

---

(١) ذكر بعض المنتمين إلى المدرسة المصرية فى مجال الأدب أن فى مصر مدرسة لغوية استوعب أبناؤها بعمق مكاسب علم اللغة الحديث، وأصبحوا يتناولون قضاياه بدقة علمية ترقى إلى أحدث مستوى فى الدراسات اللغوية – ينظر: نظرية البنائية فى النقد الأدبى – هامش صفحة ١٦٧ ط الأنجلو سنة ١٩٨٠. ونضيف أن فى تونس مدرسة تحمل طابع الفكر الغربى فى مجال اللغة والأدب، حتى لنجد بعض البحوث اللغوية تقدم احيانا باللغة الفرنسية: ينظر: دورية مركز الدراسات والأبحاث التابع للجامعة التونسية – العدد الخامس سنة ١٩٨٣ صفحات:٧-١٠:

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب – د. شكرى محمد عياد: ٢٦ط دار العلوم بالسعودية سنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٤٣

حمل ذلك على الخروج على نهج اللغة أولى عنقها، وإنما يحمل على سعة ذرعهم في ألوان التصرف في تراكيب اللغة وتوظيف إمكاناتها، وهذا مافهمه حازم القرطاجني حين ساق مقولة الخليل؛ فقد مهد لها بقوله: "وكلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال؛ لأنهم من ثبت ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم، واستبحارهم في علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى".(١)

وليزداد مراده ظهورا علينا أن نعرف أنه حين استشهد بمقولة الخليل ومهد لها بما رأينا كان يناقش قدامة عندما رأى أبا نواس وقع في تناقض إذ قال يصف الخمر:

كأن بقايا ماعفا من حبابها تفاريق شيب في سواد عذار

تردت به ثم انفرى عن أديمها تفري ليل عن بياض نهار

ذلك أن أبا نواس – في منظور قدامة – "وصف الحباب في البيت الأول بالبياض حين شبهه بالشيب، ووصف الخمر بالسواد حين شبهها بسواد العذار، ثم وصف الحباب في البيت الثاني بالسواد حين شبهه بتفري الليل، ثم وصف الخمر بالبياض حين قال عن بياض نهار، وكون كل واحد من الحباب والخمر أسود أبيض مستحيل(٢)" ولكن حازما رأى أن قول أبي نواس يحتمل وجوها من التأويل لايكون معها فيه تناقض نذكر منها: أن يكون الشاعر:"أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم فلم يتسع له الكلام لهذا التشبيه فلوح له في البيت الثاني تلويحا لطيفا بقوله: تفري ليل عن بياض نهار حيث كانت النجوم في ضمن الليل: أي انفرى عنها ماتردت به من لون السواد وما اقترن به من الحباب تفري الليل ونجومه عن بياض النهار".(٣)

وليس في بيتي أبي نواس خروج على نهج اللغة أو اجتراء على قواعدها كما ذكر الدكتور عياد ليكون ما ذكر من كلام الخليل شاهدا على ماأراد، وليست إمارة

---

(١) منهاج البلغاء : ١٤٣

(٢) ينظر: نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي: ١٩٧-١٩٨ط أولى سنة ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٤٢

الكلام تعنى حرية العبث ببنية تراكيبه وطرائق أدائه وإنما تعنى الارتقاء به إلى أقواها وأمتنها؛ إذ العدول إلى ماسقط منها سقوط وإن كان القاصد إليه أميرا.

وقد نحسب أن ماسبق من حديثه أمر أداه إليه اجتهاده، ولكنا حين نتابع ماسجله سنجده متأثرا برؤية الأسلوبيين من نقاد الغرب مما دعاه إلى التعلق بمقولات نقادنا يفصلها عن سياقها ويعقد شابكة بينها وبين مارآه عند من فتن بهم من نقاد الغرب. نرى ذلك فى قوله: "ومن ثم يولى الناقد الأسلوبى هذه الاختيارات عناية خاصة، وقد سماها النقاد انحرافات، وأعطوا هذا الاسم .. كل مايمكن من آيات الاحترام... حتى قال بعضهم معرفا علم الأسلوب: إنه علم الانحرافات، وإذا كان الأمر كذلك فليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب كما يراه النقاد الأسلوبيون ينطوى على قوانين. فإذا كان فى وسع اللغويين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية فى شتى الفروع فكيف يمكن أن يصاغ قانون للانحراف وهو بحكم تعريفه خروج على القانون".(١) وهو بتلك المقولة يؤكد ماطمأنت إليه نفسه من أن الانحراف خصيصة الإبداع الأدبى مستظهرا لذلك بما ارتآه النقاد الأسلوبيون فى تحديد علم الأسلوب، ولم يشأ الرجل أن يتركنا نضرب فى تيه الحدس والتخمين عن المصدر الذى نهل منه، والقدوة التى تأثر خطاها فأحالنا على (استفن أولمان) وكتابه :(اللغة والأسلوب).

وقد نعجب حين تجرى أقلام النقاد برؤى الأسلوبيين أوغيرهم من نقاد الغرب، وتغرى بمنهجهم، ولكن العجب يبلغ منا المدى حين يجرى قلم باحث لغوى جل همه منصب على اللغة بمثل ماجرت به الأقلام الناقدة(!) ففى دراسته (الأبيستيمولوجية)(٢) للفكر اللغوى عند العرب عرض الدكتور تمام حسان لبيان المفارقة بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر فقال :"ولقد فرض الشعر على نفسه من القيود التركيبية والشكلية وزنا وقافية وغير ذلك مما حتم على الشعر أن يلجأ إلى التوسع فى المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية، والتوسع فى الصرف والنحو لضرورة وغير ضرورة؛ لأنه لولا هذه

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب – د. شكرى عياد:٢٦

(٢) الأبيستمولوجيا : فرع من الفلسفة يدور حول نظرية المعرفة، وعن طريقه يتناول الفلاسفة معنى الكلام من خلال العلاقة بين الدال والمدلولات ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها –د. تمام حسان : ٢٤ ط الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٧٩ وهو مستفاد من نظرية معنى المعنى لأوجدن، ورتشاردز Ogden and Richards Meaning of Meaning

الحرية الصرفية والنحوية ماأمكن مع عمود الشعر أن يكون الشعر أداة ناجحة من أدوات التعبير الفنى. من هنا رأينا الشعراء يترخصون فى شعرهم حتى أصبح الإيغال فى حقل الترخص أوضح مايميز لغة الشعر من لغة النثر".(١)

ومضى الباحث اللغوى يسوق أمثلة فى سياق استفهام يستثير به بواعث القبول لكون الترخص أوضح الميزات الفارقة بين الشعر والنثر.

ومنها قوله :"وهل يقبل فى النثر أن يتقدم المعطوف على المعطوف عليه كما فى قول الشاعر:

ألا يانخلة من ذات عرق   عليك ورحمة الله السلام

أو أن تسقط صلة الموصول كما فى قول الشاعر:

نحن الأولى فاجمع جمو   عك ثم وجههم إلينا"(٢)

ويخرج من تلك الأمثلة بنتيجة تؤكد رؤيته فى أن الخروج على نهج اللغة فى تركيب الجملة أوضح مايميز لغة الشعر ملبسا هذا الخروج مصطلحا جديدا هو الترخص، وملتمسا له تبريرا هو اقتضاء المعنى إياه حيث قال :"ومغزى هذا أن للشعر لغة خاصة أوضح مايميزها هو الترخص فى القرائن حين يكون المعنى هو الذى يقتضى القرينة، وليست القرينة هى التى تقتضى المعنى".(٣)

ولم يقف عند هذا الحد فى تناوله لقضية الخروج بل أوغل فمضى يتحدث عن السمات المشتركة بين أسلوب الشعر وأسلوب القرآن الكريم، ثم قرر مستدركا :"أن استعمال القرآن للترخص أقل كثيرا من استعمال الشعر له، ومن أمثلة الترخص فى القرآن وصف المرفوع بالمجرور كما فى قراءة (عاليهم ثياب سندس خضر) أو عطف المنصوب على المرفوع كما فى (والمرفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين).. أو الترخص فى المطابقة مثل : (السماء منفطر به) أو (بل أنتم قوم تجهلون) أو (الذين كفروا أولياؤهم الطاغوت) أو الترخص فى الرابط كحذف الفاء من (وإن أطعمتوهم إنكم لمشركون) أو (لئن اتبعت أهواءهم بعد الذى جاءك من العلم مالك من

---

(١) الأصول - د. تمام حسان : ٨٠ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ أو: ٨٥ ط الدار البيضاء ١٩٨٠

(٢) نفسه ط الهيئة المصرية العامة، ٨٥ - ٨٦ ط الدار البيضاء

(٣) نفسه: ٨١ ط الهيئة المصرية، ٨٥-٨٦ ط الدار البيضاء

الله من ولى ولانصير) أو الترخص فى التضام بحذف الفعل المجزوم بعد لما فى (وإن كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم)".(١) واستمر فى هذا الإيغال ومضى فى تقريره مدخلا الحديث فى هذا الاستدراك فقال :"وأما الحديث الشريف فظاهرة الترخص فيه أقل من الشعر والقرآن كليهما. ومن أمثلة الترخص فيه قوله صلى الله عليه وسلم فى حديث أم زرع : جلس إحدى عشرة نسوة أى امرأة، وقوله: ثم أتبعه ستا من شوال أى ستة، وقوله : إن قعر جهنم لسبعين أى لسبعون".(٢)
وحديثه عن الترخص هنا إنما هو بلورة لتناوله إياه فى سياق بيانه لثمرة القول بالاعتماد على القرائن فى فهم التعليق النحوى(٣)، ومهاد للانطلاق إلى الحديث عنه فى سياق مارآه غفلة من النحاة؛ إذ لم يضعوا القرائن التى عرفوها فرداى فى نظام شامل يفسر علاقة التضافر على بيان المعنى(٤)، ومن ثم فقد اعتبره فرعا منبثقا عنه فأحال عليه(٥) مما يدل على أن قضية الخروج على نهج اللغة - أوما أسماه بالترخص- فى الأسلوب الأدبى يشكل عنده هاجسا لايبرح مخيلته.

* * *

ولم تكن مصر - وحدها - مرتكز الاستغراب الفكرى فى هذا المجال بل كانت ثم مرتكزات أخرى لعل أخطرها المغرب العربى؛ فإن به مدرسة هى - بلامغالاة- أوسع خطوا، وأعلى صوتا لشدة الاتصال بالغرب ووثاقته حتى كأن ليس ثمة وجود لما يعرف بالحدود الدولية ومقتضياتها فكان لذلك أثر فاعل فى التأثر به والسير على دربه، وهذا ماقرره بعضهم بقوله :"ولقد تعددت فى تونس ... العروض للنظريات الغربية فى النقد ذى النزعة اللسانية. من ذلك مقال رضا السويسى بعنوان (ملامح من النقدى العربى الحديث) المنشور سنة ١٩٧٦، وقد عرف السويسى فى مقاله بالاتجاه النقدىالماركسى .... ثم تعرض بعد ذلك للتيار الفرويدى

---

(١) الأصول : ٨١ - ٨٢
(٢) نفسه
(٣) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٣٢ - ٢٤٠
(٤) ينظر : التمهيد فى اكتساب اللغة لغير الناطقين بها : ٤٧ -٥٢ ط جامعة أم القرى سنة١٤٠٤هـ ١٩٨٤م
(٥) ينظر : التمهيد : ٥١ هامش رقم ١:

خاصة مع شارل مورون "Chales Mauron" ثم الاتجاه الشكلانى البنيوى مبرزا فى قسم آخر الخطاب الأدبى عند الشكلانيين الروس، ثم طلع علينا رشيد الغزى ببحث مطول فى مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة فتعرض إلى تحليل الشكلانيين الروس للقصة، وكذلك البنيويين وأصحاب النزعة الإنشائية ومنهم (تودوروف).. ويندرج بحث عبد السلام المسدى (الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب) ضمن إطار الدراسات اللسانية المتخصصة".(١)

- ومن أبرز من تتشكل به كينونة هذه المدرسة الدكتور عبد السلام المسدى؛ فقد كان له من الإسهامات فى الدراسات النقدية ما أتاح لصوته أن يصل مداه إلى أنحاء شتى من العالم العربى.(٢)

وقد ألم بقضية الخروج خلال عرضه لما أسماه نقاد الغرب: الاستعمال الدراج، والانزياح. يعنون بالأول نمطية التركيب اللغوى، وبالثانى الخروج على تلك النمطية ممهدا لذلك بما أبان عنه من رؤيتهم لمفهوم الأسلوب إذ يقول :"يتجه بعض رواد الأسلوبية إلى تعريف الأسلوب بأنه مجموع الطاقات الإيحائية فى الخطاب الأدبى".(٣) وكأنما وقع هذا الاتجاه من نفسه موقع القبول فراح يعلل لصحته قائلا:"وذلك أن الذى يميز هذا هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهو نقيض مايطرد فى الخطاب العادى أو ماصطلحنا عليه بالاستعمال النفعى للظاهرة اللغوية"(٤)، ثم مضى بعد التمهيد يذكر المصطلحات المرادفة لكل من المصطلحين مبينا اسم مصطنعها، وقد أوردنا طرفا منها فى هذه الدراسة.(٥)

---

(١) أثر للسانيات فى النقد العربى الحديث - توفيق الزيدى : ٢٣-٢٥ ط الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٤

(٢) عرفته مصر بالاطلاع على تلك الإسهامات فدعته لحضور ندوة الأسلوبية" التى عقدت ضمن مهرجان شوقى وحافظ فى القاهرة سنة ١٩٨٢، وعرفته السعودية بما ينشر فى مجلاتها. ينظر: نظرية البنائية - هامش الصفحة رقم (٥) ومجلة فصول - العدد الأول من المجلد الخامس سنة ١٩٨٤، ومجلة المنهل السعودية- العدد: ٤٥٩ - السنة : ٥٤ - المجلد : ٤٩. وقد دعته السعودية فحاضر فى نادى جدة الثقافى سنة ١٩٨٧

(٣) الأسلوبية والأسلوب - د. عبد السلام المسدى: ٩٥ط ثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢

(٤) نفسه

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٩٩-١٠١، وهذه الدراسة : ٢٧

وفى هذا السياق قرر أن (ريفتار) :"لايخرج فى تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح وإن حاول الإيماء بغير ذلك ويعرفه بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ماندر من الصيغ حينا آخر".(١)

ولايخفى أنه فى هذا التناول لم يجاوز التنظير إلى التطبيق، ولم يتح لنا أن نطلع على دراسة له تأخذ منحى تطبيقيا غير أنه فى سياق بيانه لمصطلح الانزياح قرر أنه عسير الترجمة لعدم استقرار متصوره لدى كثير من رواد الدراسات اللسانية ثم قال :"قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو أن نحيى له لفظة عربية استغلها البلاغيون فى سياق محدد وهى عبارة (العدول)، وبعد أن اقترح المصطلح المرادف لمفهوم الانزياح فى التعبير الفرنسى (Ecart) تابع يبين أنه نوعان أحدهما يتصل بالعلاقات الركنية، والآخر بالعلاقات الاستبدالية.

وفى حديثه عن الأول قال :"يعتبر الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة فى هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية فأن تقول : كذبت القوم، وقتلت الجماعة فإنك لاتعمد إلى أى خاصية أسلوبية. أماقولنا :(فريقا كذبتم وفريقا تقتلون) فيحوى انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبى الأصلى بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا كذ بتموه) ثم انتقل لبيان الثانى مسميا إياه جدول الاختيار فقال :"أما فيما يخص جدول الاختيار أى العلاقات الاستبدالية فكقول الشاعر: (والعين تختلس السماع) فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر وفى العدول عن عبارة النظر واختيار عبارة السماع سمة أسلوبية فضلا عن السمة المتأتية من إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين وهو عند البلاغيين مجاز عقلى، وفى التحليل الأسلوبى تأليف بين جدولى اختيار متنافرين ابتداء ائتلفا فى سياق توزيعى ركنى فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية".(٢)

وإذا غضضنا النظر عما فى عبارته من تجاوز يؤخذ عليه ماثل فى نسبة

---

(١) الأسلوبية : ١٠٣

(٢) الأسلوبية والأسلوب : ١٦٣-١٦٤

شطر بيت إلى شاعر، ونسبة فقرة من الآية الشريفه[١] إلى البشر المعبر عنهم بالضمير "نا" وغضضنا النظر عما أسماه مجازا عقليا وليس منه؛ إذ لايتضح فيه علاقة من علاقاته المعروفة وليس هذا الإسناد إلاقرينة الاستعارة سواء أكانت تبعية أو مكنية. إذا غضضنا النظر عن هذا وجدنا ما أورده داخلا فى العدول القاصد، وقد كان يمكن أن نورد حديثه هذا هناك غير أن حديث خرق القواعد، واللجوء إلى نادرالصيغ هو الذى حدا بنا إلى إيراده هنا؛ لأنه يهيىء الأذهان الغرة إلى العبث بقواعد اللغة على أنه سمة التعبير الأدبى. على أن تسمية مثل هذا العدول خروجا على القواعد غفلة لاتليق بناقد له من بعد الصيت ما قد عرفنا.

* * * *

ونعود من المغرب إلى المشرق فى صقع آخر لنصغى إلى لفيف من المستغربين فيه يصفون أنفسهم بأنهم :"نصوصيون أو أنهم نقاد ألسنيون... يوظفون البنيوية وسواها من مناهج النقد اللغوى".[٢] وواضح من هذا الوصف أنهم يعزفون نفس النغمة التى عرفناها فى مصر، والمغرب العربى.

وقد سبق أن وقفنا مع بعضهم فيما أسموه "تعويم الإشارة" ولانجد له حديثا عن الانزياح أو العدول يقتضى أن نطيل الوقوف معه هنا غير أننا سنقف معه قليلا ننظر فى تناوله لقصيدة "ياقلب مت ظمأ" للشاعر حمزة شحاته.

ففى هذا التناول يحدثنا عن العنوان المستقى من آخر أبياتها ويتخذه منطلقا لخروج (يا) عن معناها اللغوى وهو النداء إلى معان أخرى حيث بدت مرتبطة بالليل والمرأة والجمال، ثم دخل فى فضاء النص فلحظ فيه ستة عشر فعلا ماضيا، وثلاثة عشر مضارعا، وفعلين اثنين للأمر، وثمانية أسماء مما اصطلح على تسميته باسم الفاعل، ولايعنينا مما لحظه سوى مايتعلق بالأفعال الماضية؛ فقد قال بصددها :"ولابد أن نبادر هنا لنقرر أن الزيادة الظاهرية فى أفعال الماضى على المضارع ماهى إلا زيادة

---

(١) الآية المشتملة على الفقرة المشار إليها هى قوله تعالى: (ولقد آتينا موس الكتاب وقفينا من بعده بالرسل، وآتينا عيسى بن مريم البينات وأيدناه بروح القدس أفكلما جاءكم رسول بما لاتهوى أنفسكم فريقا كذبتم وفريقا تقتلون) . سورة البقرة - الآية ٨٧

(٢) جريدة الأربعاء السعودية - الملحق الأدبى - العدد ٢٢٩ - ٩ربيع الأول سنة ١٤٠٨ ١٩٨٧/١٠/٢٠

وهمية شكلية فقط. ومعظم أفعال المضى هنا تدل على الاستقبال، وهذا انزياح أسلوبى ينتهك به الشاعر أعراف الاستخدام العادى للفعل"(١) ثم مضى فى مدارات فضائه الأربعة منتقلا من الإجبار التجاوزى إلى الإجبار الركنى والعودة إلى النبع ليصل فى النهاية إلى مدار الأثر، وفى هذا الموطن يلحظ أن جماليات النص كامنة فى الأثر، وهو – فى منظوره – ما يكون بعد النص مفسرا إياه بالفعالية القرائية النقدية، وهنا يسقط فى حمأة التنقص للبلاغة فيقول :"ولقد قامت البلاغة فى الأصل على هذا الأساس حيث كانت علما للقراءة أى علما للانحراف الأسلوبى، ولكنها سقطت بعد ذلك فى دوامة العرف والتقليد وصارت علما للهياكل الجاهزة والتصاميم المعدة سلفا".(٢) هذا بالإضافة إلى ماذكره فى الفصل الخامس الممهور بعنوان (الموال الحجازى) وفيه يعالج الإيقاع(٣) ويرى أن مدار الحركة ينطلق من توجهات ثلاثة هى: انطلاق المدى، والنبر، وانكسار النمط. وفى الأخير يقرر:"أن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحول إلى رتابة تميت حس النص.. ومن هنا تأتى أهمية كسر النمط والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشىء ومهارة طبعه كما أنها تنقذ النص من الدخول فى سبات فنى مهلك"(٤)

ويستشهد لذلك بما ذكر من طرب ابن جنى عند ملاحظة إقواء غيلان الربعى فى أحد أشطر أرجوزة له، وخروج عبيد بن الأبرصى على نحو طغى فيه الخروج لأحد الأبيات على بقية إحدى قصائده.(٥)

ونغض النظر عن حديث الإجبار التجاوزى والركنى ومافيه من مقاربة شديدة لما نقلناه آنفا عن الدكتور المسدى فى حديثه عن الانزياح أو العدول ولكننا نسأل: من أين استمد صاحبنا رؤية خروج الحرف (يا) عن وضعه اللغوى إلى ماذكره من ارتباط أو تلاحم مع الليل والمرأة والجمال؟ ومن أين استقى دلالة الماضى على المستقبل؟ وأيا كان موقفه من هذا التساؤل فالذى لانظن شيئا سواه هو أن ماذكره

---

(١) الخطيئة والتكفير : ٢٧٢
(٢) نفسه : ٢٨٧
(٣) نفسه : ٢٩٠-٣١٦
(٤) نفسه
(٥) نفسه : ٣١٤-٣١٥

فى هذا الصدد طفا إلى السطح فى لحظة من لحظات اللاوعى من بقايا الدرس البلاغى الذى تلقاه إبان النشأة الأولى[١] والذى تناساه حين شب شبابه وأخذته الفتنة بما قرأه عند نقاد الغرب عن نفسه، ولا أدل على هذا التناسى من استناده إلى معادلة (بوزيمان) فيما رآه من دلالة طغيان الأفعال فى النص على الانفعال دون الأسماء[٢] ولو ذكر حديث عبد القاهر عن الفرق بين الإخبار بالفعل والإخبار بالاسم حيث يدل الأول على التجدد والحدوث، والثانى على الثبوت والدوام[٣] لأدرك إفادة التجدد والحدوث للانفعال، وأنه يتزايد باطراد مع زيادة وروده فى النص وأن البلاغيين والنقاد العرب نفذوا إلى ماذكره قبل أن يصوغه (بوزيمان) فى معادلته بزمن طويل.

أما حديثه عن كسر النمط فى الإيقاع فقد عرفنا من قبل كيف يتحقق فيما أسميناه العدول القاصد فى البنية الشكلية أما حدوثه بالطريقة التى ذكرها فإنه لايحقق المتعة التى عزاها أو الطرب الذى نسبه إلى ابن جنى لأنه حينئذ ليس إلا اختلالا فى النغم، وآية ذلك ماترويه المصادر الموثوقة من أن النابغة الذبيانى- على منزلته فى الشعر- "كان يقوى فعيب ذلك عليه وأسمعوه فى غناء:

أمن آل مية رائح أو مغتد ... عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا ... وبذاك خبرنا الغراب الأسود

ففطن فلم يعد"[٤]. وروى المرزبانى أن النابغة قال عقب ذلك :" قدمت الحجاز وفى شعرى ضعة ورحلت عنها وأنا أشعر الناس"[٥] وليست الضعة التى تحدث عنها إلا اختلال النغم، وليس عيبهم إياه إلا إدراكهم لهذا الاختلال وهم من دربوا على حلاوة النغم وانتظام الإيقاع فلما أيقظوا حس الشاعر لذلك استقام إيقاعه فصار أشعر الناس،

---

(١) ينظر : مواهب الفتاح – مجموعة شروح التلخيص :٢/٣٣٣، والايضاح تعليق الشيخ عبد المتعال :١/١٦٢، ١٩٨-١٩٩

(٢) ينظر : الخطيئة والتكفير: ٢٧٥ هامش رقم ١٠، ومقدمة الفصل الرابع : ٢٥٩ وما نقله عن بارت بحروفه اللاتينية.

(٣) دلائل الاعجاز – تحقيق المراغى : ١٢٢-١٢٥

(٤) ينظر: الشعر والشعراء-ابن قتيبة- تحقيق أحمد شاكر:١/٩٥،١٥٧-١٥٨

(٥) ينظر: دراسات فى نقد الأدب العربى- د.بدوى طبانة:٥٤ ط خامسة-الانجلو نقلا عن الموشح :٣٩

ولو كان اطراد الإيقاع يميت حس النص، وكسر النمط يحييه- كما زعم صاحبنا- لما احتال على النابغة المطبوعون على ذوق النغم بحكم الفطرة وطول الخبرة بالإيعاز إلى المغنية أن تمد صوتها بالغناء ليظهر له تفاوت الإيقاع بل ولما اعترف بكونه خللا واعتبره تلوينا فى موسيقى شعره وهو من هو فى ديوان الشعر العربى، ولما ساغ للآمدى أن يحمل قول دعبل الخزاعى :"إن شعر أبى تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم" على كثرة الزحاف واضطراب الوزن. إذ الزحافات جائزة فى الشعر إذا قلت فإذا كثرت كان ذلك فى غاية القبح، وكان بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون[١] مواطئا فى ذلك قدامة الذى رأى أن الإفراط فى التزحيف يذهب فى بنية الشعر فيبدو ناقص الطلاوة، وضرب أمثلة لما هو من هذا القبيل لشعراء عديدين منها قصيدة لعبيد بن الأبرص كثر فيها الزحاف حتى خرجت من العروض البتة، فذهب ماؤها، واكتست ثوبا من القبح والرداءة.[٢]

- ونتصرف عن صاحب الخطيئة لنصغى الى آخر ممن عزف على هذا الوتر فى هذا الصقع من المشرق العربى فإذا النغمة التى تنتهى إلى مسامعنا تمثل فى قوله: "يبدأ الشعر عندما يبدأ إحساسنا بالخروج عن المألوف، وشعورنا بالغرابة التى بلغت حد الصدمة، ذلك أن للغة دورا فى الشعر لايخالف دورها فى الحياة اليومية فحسب وإنما ينبنى على أنقاضه."[٣] وقد نطرب لهذه التوقيعة ويسرى فى نفوسنا شئ من الخدر والنشوة من جرائها؛ إذ لامرية فى اختلاف لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية بل وعن لغة الفكر التى تحمل قضايا العلم فى شتى فروعه لكن ماهى إلا هنيهة ثم نفيق على صوت نغمة نشاز تبعثها معزوفته (من تفرد الرؤيا إلي إشكالية التعبير) وفيها يقول : "وما ينبغى علينا .... هو أن نتحرر من الاحتكام إلى معيارية الخطأ والصواب "[٤]. والتحرر المنشود تتحقق كينونته بالتخلص من الثوابت اللغوية

---

(١) ينظر : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى- الحسن بن بشر الأمدى- تحقيق السيد صقر : ٢٨٧/١- ٢٨٨ ط دار المعارف سنة ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م

(٢) ينظر : نقد الشعر :١٧٨- ١٧٩.

(٣) الكتابة خارج الأقواس : دراسات فى الشعر والقصة- سعيد السريحى : ٢٥ط أولى نادى جيزان الأدبى - السعودية

(٤) نفسه :٤٨

التى تكفل صحة التعبير؛ فنحن- كما يقول - "لو انعتقنا من صورية هذه المقولات النحوية لكان لنا من الشعر موقف آخر."(١) ولنكشف عن ملامح التخلص أو الانعتاق من مقولات النحو الصورية نذكر بما نقلنا عنه من قول الثبيتى : * هبطت زنجية شقراء .. * فى سياق حديثه عن تعويم الإشارة؛ إذ لم يرفيه تجاوزا للمعنى الدلالى فقط. بل رأى إلي جانب ذلك خروجا على المقولات النحوية - وهما فيما يبدومتلازمان فى منظوره - كما ينبئ عن ذلك قوله :" للشعر خاصة وللإبداع عامة نحوه الخاص ، ولنجرؤ قليلا فنقول: إنه نحو ضد النحو تتحرك فيه اللغة وفق منطق شعرى خاص فما لم تكن الشقراء وصفا تابعا للزنجية لم يعد لمقولات المطابقة فى الإفراد والتثنية والتذكير والتأنيث وحركات الإعراب ما يقتضى وجودها من خارج النص ، وإنما تظل كل تلك الأسس النحوية احتمالات من شأن الرؤيا أن تحرك النص بعيدا عنها إن كان ذلك التحريك يقتضيه."(٢) وليس يخفى أن الخروج على النحو فيما ذكر يمس العلاقة بين التابع والمتبوع - أوالصفة والموصوف - وهذا بالإضافة إلى التجاوز الدلالى يمثل السبيل الأول الذى رسمه لما أسماه مقاربة الشعر.

أما السبيل الثانى الذى رسمه لهذه المقاربة فيتمثل فى "الاقتدار على تجاوز البناء النمطى للجملة والخروج من النسق المألوف لبناء نحو النص الذى يتناغم مع تميز الروية".(٣)

وليبدو هذا صالحا للسلوك راح يمهده بكثرة ما خرج من الشعر على ما سماه العرف النحوي، وليومئ إلى أنها كثرة كاثرة التمس أن يغض النظر عن الشواهد التى وصفها النحاة بالشذوذ والتمسوا لها وجها يصححها وعن الشواهد التى وصفها النقاد والبلاغيون بالمعاظلة والتنافر؛ فهى - وإن بدت كثيرة - ليست سوى القليل مما استعصى على العرف والمعيار أن يذلله لمقتضاه إذا قيست بما أسقطه الرواة عند تسجيل ما سمعوه من شعراء العرب، وهذا يعنى أن ما خرج عن القانون النحوى

---

(١) الكتابة خارج الأقواس : ٤٨
(٢) نفسه : ٤٩
(٣) نفسه :٥٠

والبلاغى أو النقدي يفوق الحصر، وشاهد ذلك قول القاضى الجرجانى : " ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر : هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لايمكن لعائب القدح فيه إما فى لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟. ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية " واستطرد مستهدفا المزيد من التمهيد فقال :" إذا ما ارتقيت بالظاهرة الشعرية عن أن تحاكمها وفق معاييرنا المحدودة المنتزعة من العرف الجمعى تساقطت صفات العيب والقدح والاسترذال والنفى التى ألحقها الجرجانى بما ذكر أنه كثير من شعر الجاهلين والإسلاميين وأمكن لنا بعد ذلك الاطمئنان إلى ما نحن بصدده من ضرورة تجاوز البناء النمطى فى تركيب الجملة فى سبيل الحفاظ على تفرد الرؤيا وتميزها "(١) ومؤدى هذا أنه لاحرج على الأدباء أن يصوغوا تجاربهم خارجة على نهج اللغة فى بناء الجملة ولاينبغى للنقاد فى تناولهم لهذه التجارب أن يروا فى هذا الخروج مأخذا. لأنه – فى منظوره- تحرر يكفل للتجربة التميز، ولمنشئها التفرد بين المبدعين، وليكشف سدول الخفاء ماانكشف له من هذا السبيل عمد إلى رؤى ثلاثة من النقاد العرب فأبان انعاكسها على مرآة منظاره لتبدو له منعطفة إلى سبيله وهى:

- **رؤية ابن جنى لقول لبيد:-**

ولقد مللت من الحياة وطولها   وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

فقد ارتأى فيه شاهدا لجواز إيراد الجمع بلفظ المفرد ، وأكد ذلك بقراءة ابن زرعة لقوله تعالى (وترى الناس سكرى وما هم بسكرى) حيث جاء لفظ (سكرى) مفردا وهو وصف لجمع لتأوله بالجماعة ولم يرق صاحبنا هذا التأويل؛ لأنه لايعدو أن يكون التماسا لما يتم به إعادة التركيب إلى ما جرت به العادة دون التفات إلى الومض الشعرى الماثل فيه :"الملل الذى يحيل الساعات رملا يساوى بين الناس جميعا.. يتوارون خلف هذا السؤال الميت المميت: كيف لبيد."(٢) وهو لاينبثق إلا

---

(١) الكتابة خارج الأقواس :٥١

(٢) نفسه : ٥٣ والآية التى أوردها ابن جنى هى الثانية من سورة الحج، وفيها قراءتان :الأولى على وزن (فعلى) بفتح فسكون والثانية على وزن (فعلى) بضم فسكون، والأخيرة عن الأعمش وهى غريبة. والقراءتان على تأويل الجماعة : ينظر : الكشاف ٤/٣

بكون اللفظ مفردا دون تأويل.

- **رؤية ابن سنان الخفاجي لقول الفرزدق :**

وليست خراسان التى كان خالد بها أسد إذ كان سيفا أميرها

فقد رأى فيه الخفاجى قبحا وتعسفا ووضعا للألفاظ فى غير مواضعها ثم قال مسجلا ملاحظاته :" والفرزدق أكثر الشعراء استعمالا لهذا الفن فإنه يتعمده ويقصده ويعتقد حسنه". وقد تعلق صاحبنا بلفظ "الفن" فى عبارة الخفاجى معرضا عما وقعت فى سياقه من القبح والتعسف فقال :" وكلام ابن سنان صريح فى تسمية هذه الظاهرة فنا والإشارة إلى أنها تخرج عن دائرة الضرورة أو الخطأ غير المقصود وتدخل فى دائرة أخرى تحمل على اعتقاد اشتمالها على قيمة جمالية تدفع المبدع إليها ".(١)

- **رؤية الآمدى لسوء النسج وتعقيد النظم فى بعض شعر أبى تمام:-**

فقد عقد فصلا فى الموازنة عن هذه المثالب وصدره بمقدمة كشف فيها عما ساوره من ظن بأن أبا تمام سمع - ولم يرتض - ماقاله عمر بن الخطاب فى وصف زهير بن أبى سلمى :" كان لايعاظل بين الكلام ولم يمدح الرجل إلا بما فى الرجال".(٢)

كما زعم فى موضع آخر أنه أغرى بوضع الألفاظ فى غير موضعها،(٣) ومنشأ الظن أو الزعم هو ما بدا فى شعره من كثرة المعاظلة وسوء النسج ووحشية الألفاظ وغير ذلك مما هو مورد العيب فى منظور الآمدى، ولكن الناقد الألسنى تغافل عما صرح به الرجل من تلك الصفات القادحة فى شعر أبى تمام ونقل عنه ما أورده عن بعض أهل العلم فى معنى المعاظلة وهو: (مداخلة الكلام بعضه فى بعض وركوب بعضه البعض)(٤) ثم تألقت عبقريته ففسرها بما يوائم روح العصر قائلا: "وإن شئنا طرحها بأسلوب عصرى قلنا : إنها الخروج على نمطية التعبير ومحاولة

---

(١) الكتابة خارج الأقواس :٥٤

(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى :٢٧٦/١

(٣) ينظر : الموازنة :٢٤٣/١، ٢٥٦، ٢٨٢

(٤) ينظر : الموازنة فى معنى المعاظلة وأمثلتها : ٢٧٦/١- ٢٧٩ ، ونقد الشعر فى المعنى والأمثلة : ١٤٧-١٧٥ ليعرف مدى دقة الآمدى وصواب نقده لقدامة.

التأسيس لتراكيب جديدة للغة تستوعب الرؤيا الجديدة وتنأى عن السقوط في الجاهز المألوف".(١)

وكأنما أراه الوهم أن ما صرفه عن وجهته من كلام الخفاجي والآمدي تهش له النفوس فمضى على الدرب يزعم أن النقاد الذين تناولوا شعر الفرزدق وأبي تمام استشعروا في الخروج على نمطية التعبير متسعا من الإطار الفني يتهيأ به استيعاب الرؤيا، فهم- كما زعم-: "قد أحسوا أن المسألة عندهما أكبر من أن تؤخذ مأخذ الضرورة أو تتبع الإجازة والتماس ما يمكن إباحته حتى تبلغ درجة الاصطدام الصريح المباشر بالمعيار القبلي".(٢) وامتد به الدرب فسمى هذا المتسع إيمانا أو ثقة:"باقتدار اللغة على خلق سياقات تتجاوز نمطية العرف النحوي والحد البلاغي لفصاحة التركيب وما يكشف عنه من الإمكانات غير المحدودة للتعبير".(٣) ومثل هذا الإيمان أو تلك الثقة لا يلمح لها ظل :"عند متأخري الشعراء الذين كان همهم موافقة ما انتهى إليهم من معايير البلاغة وقواعد النحو، وإجازة تراكيبهم عبر رخص التقديم والتأخير والذكر والحذف، والتعريف والتنكير لايحيدون ولايزيدون، ولأمر (ما) ارتبط ذلك كله بتحول الشعر لديهم إلى مجرد نظم لايحمل من نبض الشعر ولا رؤاه شيئا."(٤)

وواضح أنه يرد العلة في تحول الشعر عند المتأخرين إلى نظم إلى الحرص على موافقة العرف البلاغي، وقواعد النحو.

- فعلماء النحو يعمدون- وفقا لما هو مسلم في تاريخ اللغات- إلى تحريك قواعد اللغة نحو توفير عنصر الصفاء الذي يهيىء لها القدرة على تحقيق التواصل بين الناس من خلال الحرص على استبعاد ما تعده شاذا أو خارجا على القياس، وتأصيل نماذج محددة حظيت بالشيوع والتقبل لديهم واستشهد لهذا التحريك بموقف اثنين من علماء النحو العربي تتناقض رؤيتهما في الشواهد التي لاتطرد مع القاعدة

---

(١) الكتابة خارج الأقواس : ٥٤-٥٥
(٢) نفسه :٥٥
(٣) نفسه
(٤) نفسه

للفارق الزمنى بينهما وهما سيبويه من رجالات القرن الثانى الهجرى، وابن فارس من رجالات القرن الرابع.(١)

أما سيبويه فإنه لم ينظر إليها على أنها ضرورة، ولكنه تحدث عنها تحت عنوان (باب ما يحتمل). وكأنها – فى منظوره– احتمالات للشعر وإمكانات متاحة له يستهدف من ورائها الشاعر تأصيل رؤية (ما)؛ إذ كان يحس بأن وراء هذا الانحراف عن الشائع ما يستدعيه، وآية هذا الإحساس ماأفصح عنه من قوله :"ليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها".

وأما ابن فارس فإنه:"لم يتردد فى أن يعدها خطأ ناعيا على السابقين وغامزا سيبويه على الأخص ماعده تمحلات.. لإخراج الشاعر من دائرة أن يخطىء"(٢).وبعد أن طرح أمام الأعين موقفهما هدته قريحته إلى أن النحاة وقفوا بينهما موقفا وسطا فاقترحوا مصطلح الضرورة.

- وعلماء البلاغة ينزعون إلى تضييق دائرة النمطية فى التعبير حرصا على وضوح التركيب، وتجلى ذلك فى تحديدهم لمفهوم ضعف التأليف والتعقيد اللفظى. فالتفتازنى يبلور مفهوم ضعف التأليف بأنه : مجىء الكلام على خلاف القانون النحوى، والمغربى يؤكد ضرورة مسايرة هذا القانون. أما التعقيد اللفظى فيرى الدسوقى أنه ينشأ من من كثرة الخروج على الأصل ومخالفته.(٣)

وهنا يصل إلى مرمى نظره وهو:"أن نظرية الأصل والحرص عليه قد أخذت تحكم من قبضتها على الكتابة بحيث أصبح ماأذن فيه النحاة من تجاوز.. أمرا محدودا بشروط... ولهذا فإن مقولة الخطأ والصواب قد انسحبت لتخلى مكانها لمقولة تعتد بالفهم والإفهام.. وكأنما البلاغة جاءت تواصل ما بدأه النحو، وتستكمل محاولته.. فى تنميط قواعد الكتابة".(٤)

- وفى نهاية الشوط من سيرورته مع الخروج حرص على الإشادة بما حققه الحداثيون– وإن كانوا قلة– وذكر منهم الكاتبة السعودية (رجاء عالم) وزودنا

---

(١) نفسه :٥٥- ٥٦

(٢) الكتابة خارج الأقواس :٥٦

(٣) نفسه :٥٨

(٤) نفسه :٥٧-٥٨

بأنموذج من إيداعها الذى تتحق فيه رؤيته وهو قولها فى مطلع قصة :"أنا كنت قد خرجت تلك الليلة حين بدأ الشرخ .. لمحته يتحرك صاعدا أصابع قدمى و(هم).. قبل أن يبدأوا الركض خيل إلى.. خيل إلى أنهم طيبون تماما.. لايعقل أن يغرس أحدهم هذه النقطة على قدمى لتبتلعنى". ثم أردف كاشفا عما فيه من تألق منبثق من تجاوز للنمطية فقال:"وربما بدا لنا أن هذا النص مستقيم مع ما تقتضيه قوانين الفصاحة حتى إذا ما تذكرنا أن تلك القوانين تفترض أن يعود الضمير على ماتقدم ذكره أو مايمكن تقديره، ولذلك كان مما عابوا به أبا تمام فى قوله * أهن عوادى يوسف وصواحبه* أنه استعمل ضميرا لايعود إلى مذكور أحسسنا أن الضمير فى المقطع الذى ذكرناه لايعود إلى شىء، فلم تسبق الإشارة إلى أحد.. وهذا الضمير الذى لايعود إلى شىء محدد سمة أسلوبية طاغية.. ترتكز عليها الكاتبة مستفيدة بما يبثه الضمير من جو ضبابى لا تتحدد معالمه.. الضمير نوع من الاستفزاز للسامع يحمله على أن يمنح هذه الإشارة معناها، وحينما تستخدمه الكاتبة.. على نحو مخالف للأصل فإنها تستثمر ضبابيته التى يسعى النص لايضاحها."(١)

وبعد إيراد الأنموذج وكشف مافيه من سمة أسلوبية أكد ضرورة التجاوز لنمطية التركيب ثم فسر هذا التجاوز بما تصور أنه يخفى توجهه فقال :"أى تجاوز عن علم وفهم واقتدار وإلمام بأساليب العرب الخلص قبل أن يفسد ألسنتهم اللحن وقبل أن يصبح همهم ملء فراغات تحددها قوالب النحو والبلاغة،وإلا نفعل ذلك لم يكن هذا التجاوز إلا خلطا وغلطا لا يفضى إلا إلى خلط وغلط"(٢).

ولندفع هذا السراب الذى قد يخدع الأغرار نطرح هذه التساؤلات -وإن جاءت مبكرة قبل الحيز الذى تفند فيه الشبهات التى أوردها-:

أمن أساليب العرب الخلص استنبطت قوانين النحو أم من أساليب من أفسد اللحن ألسنتهم؟ وهل يذكر الكاتب عصر الاستشهاد؟ثم أكان الجرجانى والآمدى وغيرهما ممن وضع أساس النقد والبلاغة العربيين ممن فسدت ألسنتهم فجاءت نقداتهم حافلة بما ذكروا من صفات العيب والاسترذال ومعبرة عن فساد أذواقهم؟

---

(١) الكتابة خارج الأقواس :٥٩-٦٠

(٢) نفسه :٦١-٦٢

ولندع هذه التساؤلات وما تومىء إليه،ولنعد إلى قضية العدول فى منظور أصحابها نتحسس معالمها وبذا سنجدها تتضمن أمورا ثلاثة اثنان منها أساسيان فى الإبداع الأدبى والثالث يتفرع عليهما وهو شاهد لهما أو ظهير يشد من أزرهما. وهى:

- الخروج على قانون النحو والبلاغة.
- الضرورة أو الترخص.
- القرآن والسنة وما فيهما من خروج على القانون النحوى أو ماسمى بالترخص.

وفيما يتصل بالأمر الأول نجد لأصحاب العدول "طرحا مشتركا يتمثل فى أن التمرد على القانون النحوى لون من التصرف فى بنية التعبير يضفى على الأسلوب لمسة جمالية، ويكسوه جدة وطرافة تكسر الرتابة، وتذهب بالملل كما أنه يثرى الدلالة ويهيىء له موطنا خصبا فى مجال الاحتمالات.

- وفى الجانب النظرى من هذا الطرح لانجد أبلغ فى رده والتوهين له والتهوين من شأنه من قول بعضهم- فى لحظة من لحظات الصحو والإفاقة من خدر التأثير الغربى المنحرف- :" والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال".(١) وهو يعنى بهذا التعميم صور الإبداع الأدبى سواء أكان ماثلا فى الشعر أو غيره. لأن لكل لغة نظاما :"وما دمنا نرى اللغة نظاما فلابد أن التركيب الذى تحاماه أصحاب اللغة أو استحسنوا غيره لم يكن متسقا مع هذا النظام"(٢) وهذا يعنى أن دعوى الاجتراء على اللغة وأن للشعر نحوا ضد النحو يحتم على الأدباء الأفذاذ الانعتاق من معيارية الخطأ والصواب ليست إلا هذيانا ينبعث عند غياب الوعى؛ لأن هناك- كمال قال بعضهم :"ملاحظة لا تفوت أى دارس للغة العربية وهى أن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف ولا سيما فى التقديم والتأخير والاعتراض والحذف - وهى أهم التغييرات التى تصيب بناء الجملة- بحيث لايمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرج إلى ضرب من الكلام يأباه العقل السليم فضلا عن الفطرة اللغوية"(٣) . وإذا كان العقل السليم والفطرة

---

(١) اللغة والإبداع - ٨٣ ط أولى - انترناشونال القاهرة سنة ١٩٨٨
(٢) نفسه :٨٤
(٣) نفسه

اللغوية تأبى تجاوز هذه الألوان من التصرف فبم يوصف أصحاب دعوى الاجتراء ولن للشعر نحوا ضد النحو ؟ وبم يوصف من يجعل هذه الألوان من قبيل الرخص؟ وماذا يقول كل منهم حين يسمع (ج- ب ثورن G.p.thorne وهو يقيم علاقة التواصل بين النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى إذ يقول عن الجمل التى تخرج فى منظور النقاد على السلامة :"فهناك فكرة تكمن خلف استخلاص ما يحق أن نسميه نحو القصيدة. أعنى بهذه الفكرة أن مافعله الشاعر هو أنه خلق لغة أو لهجة جديدة فعلى القارىء أن يواجه مهمة شبيهة إلى حد (ما) بتعلم لغة جديدة أو لهجة جديدة"(١) وليكشف عن مرماه من قوله هذا أورد قصيدة للشاعر (تيودور روتكه) ومنها:

عرفت الحزن الذى لايرحم . حزن أقلام الرصاص
مصفوفة فى صناديقهـــــا . وجيعة الرزم والمثقلة
كل تعاسة أغلفة المانلا واللصاق.

ثم أردف قائلا :"أهم ما يسترعى نظرنا فى القصيدة.. هو التراكيب التى تخرج على السلامة النحوية : الحزن الذى لايرحم، حزن أقلام الرصاص، وجيعة الرزم والمثقلة، تعاسة أغلفة المانلا واللصاق. فهذه التركيب تواجه المحلل بإشكال خاص"(٢) ، والإشكال الذى تصوره هو أن المحلل قد يتعسف فى تحليلها فيرى أنها خالية من المعنى، ومن ثم فقد استدرك قائلا:" ولكن من الواضح أنها ليست بخالية من المعنى – وإن تكن منحرفة – إنها قابلة للفهم ،ولاقيمة لإبداع نحو يمكن أن يولد هذه التراكيب إلا إذا زودنا بطريقة تمكننا من تحديد تفسيرنا لها".(٣)

ونمضى معه – وهو يكشف عن مرماه – فإذا به ينكر النحو المضاد ويقرر أنه لاينفصم عن اللغة التى يكون بها الإبداع وذلك حيث قال عقب ما سبق :"وإذا فلابد من أن يتوفر فى النحو الذى نضعه لقصيدة (ما) شرط من شروط النحو المضاد وهو أنه- وإن احتوى على قواعد غير قواعد اللغة المتعارفة- يجب أن يكون

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبى / د. شكرى عياد :١٦٥ ط أولى – دار العلوم بالرياض ١٤٠٥ط – ١٩٨٥م

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبى :١٦٦

(٣) نفسه :١٦٦-١٦٧

مرتبطا بقواعد اللغة المتعارفة". (١) هذا ما قاله (ثورن) وليس بنا من حاجة لبيان ما يعنيه من ضرورة ارتباط الإبداع الشعرى بقواعد اللغة التى يتخلق من مفرداتها وتراكيبها، لكن هذا قد يثير تساؤلا مؤداه: إذا كان هذا الإرتباط أمرا حتميا فكيف تتحق كينونة النحو المضاد؟

وتتمثل الإجابة على هذا التساؤل فى فهم ما يعنون بالنحو المضاد، وهو – وفق ما يتراءى لنا من كلامهم – عبارة عن التجوز فى العبارة سواء أكان فى أحد مكوناتها أو إسناد أحد ركنيها إلى الآخر. نرى هذا فى كلام (ثورن) حيث قال:"ويمكن القول بأن حزن أقلام الرصاص ونحوه تراكيب اسمية لجمل فرعية على هذا النسق:أقلام الرصاص حزينة– المثقلة متوجعة، أغلفة المانلا تعسة. ومن الواضح أن هذه الجمل منحرفة (وأن) هناك طريقتين .. لو صف خروجها على النحو ، وذلك لأن الصفات التى من قبيل (حزين،متوجع،تعس) إما أن تلحق بأسماء أحياء مثل ولد وبنت،وإما أن تلحق بأنواع من أسماء المعانى مثل: تجربة، وحالة ،ومشهد. فإذا أراد المرء أن يقول:إن أقلام الرصاص والمثقلة وأغلفة المانلا تشكل نوعا خاصا من الأسماء فى لغة القصيدة فعليه أن يقرر إن كانت القاعدة التى تحكم وضعها فى الجملة راجعة إلى القاعدة التى تحكم وضع أسماء مثل ولد وبنت: أو إلى القاعدة التى تحكم وضع أسماء مثل : تجربة ومشهد : فى اللغة المتعارفة، وليس فى وسع المرء أن يطابق بين وضع قلم ومثقلة : وبين وضع النوعين المذكورين كليهما ....،لإن ذلك يعنى أنه لم يحدد بعد كيف يفهم عبارة : حزن أقلام الرصاص ونحوها من حيث إن التفسير الدلالى لعبارة: ولد حزين . يختلف عن التفسير الدلالى لـ : تجربة حزينة. وتوضيح ذلك إجمالا بأن العلاقة فى الحالة الأولى بين الفعل والمفعول وفى الحالة الثانية تشبه العلاقة بين الفعل والفاعل".(٢) وليس يخفى أن المشابهة بين الفعل والمفعول تعنى تصوير الأقلام والمثقلة بصورة الكائن الذى يقع عليه الحزن ونحوه فهو بمثابة المفعول لوقوع الحزن عليهما أى أن التجاوز فى ذات اللفظ، وأن المشابهة بين الفعل والفاعل تعنى أن التجوز فى نسبة الحزن ونحوه إلى الأقلام والمثقلة لأنهما؛

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبى :١٦٧

(٢) نفسه :١٦٧

سبب انبعاث الحزن والوجيعة فى نفس من يلازمهما فكأنهما هما المحدثان للفعل الذى أخذت منه الصفة.(١) وقد نشأ النحو المضاد لافتقاد التناسب المشروط بين طرفى الجملة كما رأينا ذلك عند (جون كوين) فيما أوردناه عنه من قبل(٢) وكما ذكر ذلك (ثورن) قبل ذلك بقليل حيث قال :إذا قيل أنا طالب فهذه جملة سليمة وإذا قيل: أنا مكتب فهذه جملة غير سليمة، ولا يخفى أن عدم التناسب بين مكونات الجملة المحتوية على المجاز هو قرينة التجوز سواء أكان التجوز فى ذات اللفظ أو فى الإسناد كالذى نراه فى حزن أقلام الرصاص، وتوجع المثقلة. وذلك شيء آخر غير الخروج على قواعد أو قوانين نحو اللغة وغير ما يسمونه التحرر من مقولة الخطأ والصواب.

وإذا راق دعاة الاجتراء على النحو ما رأينا عند (ثورون)، (كوين) فلينظروا ماعناه الجاحظ بقوله "وإذا قالوا:أكله الأسود فإنما يعنون النهش واللدغ ،والعض فقط .

وأما قول أوس بن حجر: (٣)

وذو شطبات قده ابن مجدع   له رونق ذريه يتأكل

فهذا على خلاف الأول .وكذلك قول دهمان النهرى:

سألتنى عن أناس أكلوا   شرب الدهر عليهم وأكل

فهذا كله مختلف وهو كله مجاز."

وليتابعوا ما أورده بعد ذلك مما أسماه مجاز (الذوق):"وهو قول الرجل إذا بالغ فى عقوبة عبده: ذق؟وكيف وجدت طعمه؟. وأما قولهم ماذقت اليوم (ذواقا) فإنه يعنى ماأكلت اليوم طعاما ولا شربت شرابا، وأنه لم يذقه فضلا عن غير ذلك. ويقول الرجل لوكيله:إيت فلانا فذق ما عنده(٤). وقال شماخ بن ضرار:(٥)

---

(١) يراجع كلام البلاغيين فى مثل : العذاب الأليم والضلال البعيد فى فن المجاز العقلى فى مجموعة شروح التلخيص.

(٢) ينظر لصفحة رقم الصفحات رقم ٢١٠ من هذه الدراسة وبناء لغة الشعر :١٣٠

(٣) يصف السيف. والشطبات بضم الشين والطاء جمهع شطبة بضم الشين وسكون الطاء وهى الطريق فى السيف أو الخط فيه – قده : قدره – ابن مجدع : صانع السيوف – ذريه :نسبة إلى الذر : وهو ماء السيف أو فرنده.

(٤) أى تعرف ماعنده، أو خبره.

(٥) يصف القوس فيقول : ذاق الرجل القوس اختبر لينها وشدتها فوجدها على جانب كاف من اللين ولها جانب من الشدة يمنعها أن تغرق السهم أى تصل حديدته إلى كبد القوس، وهى عندئذ على خير ماتكون.

فذاق فأعطته من اللين جانبا   كفى. ولها أن يغرق السهم حاجز

وقال ابن مقبل :[١]

أو كاهتزاز رديني تذاوقه   أيدى التجار فزادوا متنها لينا

وتجاوزوا ذلك إلى أن قال يزيد بن الصعق لبنى سليم حين صنعوا بسيدهم ما صنعوا– وكانوا قد توجوه وملكوه فلما خالفهم فى بعض الأمر وثبوا عليه–..قال يزيد:

وإن الله ذاق حلوم قيس   فلما ذاق خفتها قلاها

رآها لا تطيع لها أميرا   فخلافها تردد فى خلاها[٢]

فزعم أن الله عز وجل يذوق ... وللعرب إقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم، وكما جوزوا لقولهم أكل وإنما عض ،وأكل وإنما أفنى، وأكل أبطل عينه جوزوا– أيضا– أن يقولوا: ذقت ما ليس بطعم"؟.[٣]

فإذا وجدوا نسبة الأكل والذوق فيما أورده الجاحظ إلى الأسد والإنسان ملائمة كملاءمة نسبة الحزن والتوجع إلى الأحياء(ولد وبنت) عند ثورن وغير مناسبة – فيما سوى الأسد والأنسان – مثل نسبة الحزن والتوجع إلى أقلام الرصاص أو التجربة والحالة والمشهد فليعلموا مدى عبقرية الجاحظ فى سبقه إلى ما أدركه الغربيون أخيرا، ومع تلك العبقرية حرص على سلامة اللغة وتشدد فى ذلك حيث قال ما سبق أن أوردناه"وإنما عنى العتابى إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام العرب الفصحاء"، فإن سلامة اللغة لا تطفئ ألق التعبير الأدبى.

– وفى الجانب التطبيقى لهذا الطرح نذكر أننا وقفنا مع المسدى ، والغذامى وبينا وهن رؤيتهما فيما أورداه شاهدا للانزياح أوكسر النمط آنفا لعدم تشعب الحديث معهما، وأننا سنرجئ الحديث عن الترخص عند الدكتور تمام قليلا ،وسنقف هنا مع

---

(١) يصف مشية صويحباته فى تبخيز يظهر لين قامتهن : الرمح الردينى : منسوب إلى ردينة وهى امرأة مشهورة بإجادة صنع الرماح.

(٢) خلاها : تركها– والخلى : نبات رطب واحدته خلاة. والمعنى أنه جعلها كالسوائم ترتاد المراعى. وبين خلالها ، وخلالها جناس وهو من أقدم ماعرف من الجناس، لأن يزيد حضر يوم جبلة وكان هذا اليوم قبل الإسلام بتسع وخمسين سنة : ينظر الحيوان: ٣١/٥ هامش رقم (١)

(٣) الحيوان – عمرو بن بحر الجاحظ :٢٧/١ -٣٢-ط.

الآخرين ننظر فى تطبيقهم على ما أسموه كسر البناء أو الا جتراء علـى قواعد اللغـة أوما سوى ذلك من مقولاتهم لبيان ما فيه من مجاوزة للصواب :

- ونلتقى فى هذا الصدد - أول ما نلتقى - مع الدكتور مندور لبكوره فى انتحاء هـذا المنحى وما رآه فى بيت المتنبى السابق :(وإنى لمن قوم..) الخ من كسر للبناء.

ونحن معه فى تحليله لنفس المتنبى ومـا يختلـج فيهـا مـن مشـاعر تـتراءى مـن خـلال البيت ، ولكننا لا نجرى فى طريقه ، فتلك المشـاعر لا تستشـف مـن إيحـاء الضمير (نا) ،فقد سبقه ضمير المتكلم الواقع اسما (لإن)؛ فهى تستشف منه ومـن دلالـة حـرف الجر (من) على كونه بعضا من القوم الذين وصفوا بالجملة الواقعة فى سياق التشبيه، وإذا أكد مدلول الجملة الاسمية بإن واللام تآزر كل أولئك فى الإلماع إلـى مـا يقصـده الشاعر من شرف الانتماء إليهم حيث عزتـه بهم ،وعونـه منهم ولـو أنـه قـال: كـأن نفوسهم -كما هو رأى الجرجانى - لمـا فاتـه شئ مما قصـد إليـه ،ولكـن الـذى فـات الجرجانى وصاحب النقد المنهجى أن الشاعر التفت من الغيبة الماثلة فى لفـظ (القـوم) إلى التكلم فى لفظ (نا) ليرضى غروره المعروف بتوجيه الخبر (بها أنف) إلـى نفسـه فى لحظة الحضور ضمن القوم الذين هو منهم.

وقد يـرى مندور ومـن يـرى رأيـه أن مثـل هـذا لايعد التفاتـا ،ولكنـه لايستطيع هـو ولاغيره أن يمارى فى أن قول ابن قيس الرقيات (فتاتان أمامنهما فشبيهة...هلالا)الـخ - قائم على الالتفات فالأول من البيتين إخبار عن الفتاتين، والثانى خطاب لهما. وهـذا واضح مماقاله أنصار المتنبى حيـث أوردوهـمـا ليؤكـدوا بمـا فيهمـامن مسلك العـدول المشبه لما فىالآية الكريمة (حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم) صحة مسلك المتنبـى فى عدوله عـن الغيبـة إلـى التكلـم، وإذا اسـتقام لنـا مـا ذهبنـا إليـه - وهـو فيمـا نـرى مستقيم- فإن مثله قائم فى بيتى المهلهل وأبى النجم (وأنا الذى قتلت بكرا بالقنا..) الـخ ،(يا أيها الذى قد سؤتنى..) الخ. إذ كان ظاهر السياق يقتضى خلاف ما عليه القول، لأن حق الموصول أن يعاد الضمير عليه بلفظ الغيبة.(١) وإنــه لمـن العجيـب أن يوجـه مندور عنايته إلى تحليل بيت المتنبى ويرمى الجرجانى بتخلف الذوق وتحكيم المنطـق فــى تعامله مـع الشعر ولايوجهها إلى بقية مـــاأورده أنصار المتنبى من آيات القرآن

---

(١) ينظر : مواهب الفتاح - ابن يعقوب المغربى- ضمن شروح التلخيص : ٤٦٦/١ ط الحلبى.

الكريم والشعر ليكشف عن مدى دقتهم فى رؤية العدول عن ظاهر السياق. ولو أنه فعل لرأى غير ما أسقطه على ذلك كله مما أسماه كسر البناء – وهو الالتفات – ولم يكن به من حاجة إلى أن يتساءل عن مدى الحرية التى يستطيع الكاتب أو الشاعر أن يتحرك فى حدودها ، فالخروج على مقتضى الظاهر – ومنه الالتفات – أفق منفسح الحدود إلى مدى أبعد من مد البصر الإبداعي ما دامت السلامة اللغوية سياجا يحوط النتاج الرفيع وبه يكون الأسلوب عميقا أنيقا مشوقا تكسوه الجدة، ولا يعترى قارئه الملل بل يمتعه بما فيه من خروج لافت إلى ما يحوطه من عميق الصواب .

– ونلتقى بعده مع الدكتور شكرى وننظر فى دراساته التطبيقية التى تمثل الجزء الثانى من كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب) فلا نجد شيئا يمثل ما سماه (اجتراء على اللغة) أو قوانيها ويستوجب العرض والمناقشة فكل ما أورده فيه يناظر ما وجدناه فى تناوله لقصيدة إبراهيم ناجى(خواطر الغروب) وفيها يقول :"ينبغى الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلقا حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيها مسترشدين بالمبادئ التى عرفناها فى علم الأسلوب .. ولعل أول ما يلفت انتباهنا هو طريقة بناء الجمل: فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية فى استقلال كل بيت بمعناه.أى إن نهاية البيت توافق نهاية جمله، وهذا البناء للبيت العربى التقليدى يسمح بنوعين من التصرف :أن تشغل الجملة حيز البيت كله أو أن يحتوى البيت على أكثر من جملة واحدة "[١] ومثل هذا لايسمى اجتراء كما قال مما يجعلنا أمام تلك المقولة اللافتة نتساءل: ماذا يعنى بالاجتراء؟ إن كان يعنى به التمرد على طرائقها فى بناء التركيب فلم نجد فى تطبيقاته ما يكشف منحاه حتى نشاركه التسليم . بمقولة الفرزدق للنحاة: علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا .

وليس أمامنا– بعد–إلا أن نقول :ما أوهنها دعوى لاتستند إلى دليل. ولعل الباحث استشعر وهنها فقررما نقلناه عنه آنفا فى الجانب النظرى من هذا الطرح الذى تواطأ عليه المستغربون .

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب : ٨٤–٨٥ وينظر الجزء الثانى منه إلى نهايته ، فليس فيه مايسمى اجتراء على قوانين اللغة.

- ونلتقي مع من وضعه رفاقه في مضمار النقد الألسني وما اقتطفه من كلام الجرجاني الدال على كثرة ما وقع فيه الشعراء من خروج عما درج عليه العرف وما تقتضيه اللغة لتمكين رؤيته في أن التمرد على العرف الجمعي سبيل التميز وتفرد الرؤيا. وذلك يدعو إلى إسقاط ما ذكره الجرجاني من صفات القبح والعيب والقدح والاسترذال .

وهنا نتساءل:ولماذا نسقط هذه الصفات عما ذكره من شعر الجاهليين والإسلاميين؟. أكان الجرجاني من الذين خضعوا لمعايير العرف الجمعي وذابوا فيها ؟ومن الذين شكلوا هذا العرف ومكنوا له من الانتشار واستطاعوا أن يسقطوا فيه الجرجاني وأمثاله في حمأته؟

إذا هفت نفوسنا إلى النظر في شئ مما دعانا الناقد الألسني إلى أن نرتقي به عن محاكمته. بمعايير العرف الجمعي فها هو ذا بعض ماساقه الجرجاني وخلع عليه من تلك الصفات:(١)

- **قال امرؤ القيس :**

فاليوم أشرب غير مستحقب   إثما من الله ولا واغل

- **قال لبيد:**

تراك أمكنة إذا لم أرضها   أو يرتبط بعض النفوس حمامها

- **قال طرفة يصف قبرة:**

قد رفع القيد فماذا تحذرى   ونقري ما شئت أن تنقري

- **قال الراعي :**

تأبى قضاعة أن تعرف لكم نسب   وابنا نزار وأنتم بيضةالبلد

- **قال امرؤ القيس يصف فرسا:**

واركب في الروع خيفانة   كسا وجهها شعر منتشر

- **قال زهير يصف الضفادع:**

يخرجن من شربات ماؤها طحل   على الجذوع يخفن الغم والغرقا

ففي أربعة الأبيات الأولى مخالفة ظاهرة لقواعد النحو حيث سكن آخر الفعل

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه :٥-١٥ ط

(أشرب، يرتبط) فـى الأول والثـانى بغير عـامل يقتضـى هذا الضبـط ،وسكن الفعل (تعرف) فى الرابع مع سبق أداة تقضـى ضبطـه بـالفتح ، وحذفت النـون مـن الفعل (تحذرى) فى الثالث مع أنه من الأفعال الخمسة لغير ناصب ولا جـازم وفـى الخـامس والسـادس خطأ معنوى ماثل فى وصف امرئ القيس لفرسه بأن الشـعر كسـا وجههـا، ووصف زهير للضفادع بأنها تخشى الغرق والأول عيب يعرفه أهـل الخبرة بـالخيل، والثانى يشهد له الواقع .

وقد أورد الجرجانى هذه الأبيات وغيرها فى سياق دفع شبهة التحـامل فـى نقـده علـى أى من المتقدمين أو المتأخرين ،فالموهوب من المتأخرين – فى منظوره –قادر على أن يسمو بشعره إلى درجة المتقدمين وآية ذلك دخول بعض المنحول من الشعر – مع تأخر قائله – فى شعر المتقدمين وعجز النقاد عن تمييزه منه على الرغم من تمرسـهم بفن الشعر وعميق خبرتهم به.(١)

فهل يكون الارتقاء بالظاهرة الشعرية قائما على اعتبار هذه الأخطاء ملمح الفن وآية التألق الشعرى؟ وإذا جارينا هـذا الادعـاء فمـاذا يكـون موقفنـا مـن الذين شـكلوا العرف الجمعى وهم ليسوا من العلماء الذين يحرصـون علـى تقريـر الحقـائق ،وليسـوا من النحاة الذين سعوا إلى تحريك قواعد اللغة ليحققوا لها صفـاء يمكـن المتكلمين بهـا من التواصل فيما بينهم ؟

– روى أن طرفة بن العبد قال(استنوق الجمل) حين سمع المتلمس يصـف جملـه بمـا هو من أوصاف النياق قائلا :

وقد أتناسى الهم عند احتضاره   بناج عليه الصيعرية مكدم

فأين نضعه ؟ أفى إطار الشعراء المتألقين المتذوقين للشعر أم فـى إطـار النقـاد الذين سقطوا فى حمأة العـرف الجمعـى وإن قـرر النقـد أن:"الحقـائق والآراء السـديدة "سند العاطفة وأساس قوتها وصدقها"(٢).؟

---

(١) ينظر : الوساطة بين المتبنى وخصومه : ٥–١٧

(٢) أصول النقد الأدبـى – د. أحمـد الشـايب :٣٠٢ ط النهطـة المصريـة –خامسـة. وينظـر : الأسلوب – د.أحمد الشايب :٥٥ ط النهضة المصرية – ثالثة.

- وروى مسلم عن ابن أبىعتيق قوله:"تحدثت أنا والقاسم عند عائشة رضى الله عنها حديثا - **وكان رجلا لحانة وكان لأم ولد - فقالت عائشة:مالك لاتحدث كما يتحدث ابن أخى هذا؟ أما إنى أعلم من أين أتيت :هذا أدبته أمه وأنت أدبتك أمك**..فغضب القاسم وأضب[١] عليها.فلما رأى مائدة عائشة قد أتى بها قام.قالت :أين؟ قال أصلى. قالت اجلس غدر.، إنى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول :لاصلاة بحضرة الطعام.."[٢]

فأين نضع عائشة رضى الله عنها -؟ أبين الناطقين بالعربية سليقة ويؤذيهم التغيير لطريق أدائها طبعا أم بين الذين وضعوا قواعدها وحركوها عبر الزمن حرصا على صفائها لتحقيق التواصل بين الناطقين بها ؟

وإذا زعم النقاد الألسينون أو بعضهم أن حديث القاسم على مسمع من عمته عائشة خطاب نفعى وهو يغاير الخطاب الأدبى قدمنا إليه مقولة الجاحظ فى سياق بيانه لمراد العتابى من قوله فى تعريف البلاغة :"كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولاحبسة ولااستعانة فهو بليغ "

تلك التى تقول:"ومن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب سواء وكله بيانا. وكيف يكون ذلك ولولا مخالطة السامع للعجم وسماعه الفاسد من الكلام لما عرفه ...وإن كان هولاء (يعنى العجم) إنما يستحقون هذا الاسم بأنا نفهم كثيرا من حوائجهم فنحن قد نفهم بحمحمة الفرس كثيرا من حاجاته ونفهم بصغاء السنور كثيرا من إرادته... وإنما عنى العتابى إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام العرب الفصحاء".[٣] وهى تذكرنا بكلمة العقاد فى تفنيده لرؤية (نعيمة) فى تجويز العبث باللغة : الكتابة فن والفن لايكتفى فيه بالإفادة، ولايغنى فيه مجرد الإفهام .. و.. التطور فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها[٤]؟. وأحسب أن

---

(١) أضب عليها : كره مقالتها.

(٢) صحيح مسلم - تحقيق وترتيب محمد فؤاد عبد الباقى :١/٥٦٠

(٣) البيان والتبيين- عمرو بن بحر الجاحظ- تحقيق عبد السلام هارون:١/ ١١٣ ، ١٦١- ط- الخانجى.

(٤) وينظر : صفحة : من هذه الدراسة (الفصل الثالث)

الجاحظ والعقاد يمتحان من معين عائشة وأمثالها من أهل السليقة، وأنها لو سمعت الفرزدق لنالت منه مانالت من ابن أخيها وماكان ليجرؤ أن يفوه بتلك الكلمة التى يتشدق بها المحدثون غافلين عن سياقها: علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا. وكم كان (نولدكه) موفقا إذ رأى بعمق دراسته أن :"لهجة شديدة الانحراف عن عربية النحاة لا يناسبها مطلقا بحور الشعر المعروفة"(١).

- وإذا كان ماسمىارتقاء بالظاهرة الأدبية عن محاكمتها بمثل هذه الأخطاء غريبا فإن الأغرب منه حمل كلمة (الفن) فى عبارة ابن سنان الخفاجى على المعنى المراد بها فى عصرنا الحاضر، وهو الذى اكتسبته فى سيرورتها عبر تاريخها فى الاستعمال، وما أظن أحدا له مسكة من عقل يدور فى خلده أن يلتمع فى فكر الخفاجى ذلك المعنى، فإن كلمة الفن فى العصر الحديث تجاذبتها رؤى مختلفة للمعنيين بدراسة الفن والجمال، فهى عند (وليم هوجارت- ١٦٩٧-١٧٦٤م) : تعنى التعبير الجميل عن أى موضوع ولو لم يكن من الموضوعات الجميلة، وهى عند (هيجل ١٧٧٠- ١٨٣٠م) : تعنى الأداة الفعالة لتحقيق التوافق بين الحس والعقل .. أو بين الشكل والمضمون. فاذا انتقلنا إلى القرن العشرين وجدناها عند (سنتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢م) تحمل معنيين : عاما ويتمثل فى مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها، وخاصا ويتمثل فى مجرد الاستجابة لحاجة الحواس إلى اللذة والخيال إلى المتعة بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها. وهو بذلك يلتقى مع (مولر فرينفاس muler firenfeis) الذى يرى أن الفن يتمثل فى القدرة على توليد الجمال أو المهارة فى استحداث المتعة الجمالية، ولكى يعد أى إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة يشترط فيه أن يكون ذا قدرة إستطيقية، وعليه فلا حديث عن فن الفروسية أو الرياضة أو غيرهما إلا فى الحالات التى تتضمن فيها تلك الأنشطة قيما

---

(١) فصول فى فقه العربية- د.رمضان عبد التواب :٣٨١ ط ثانية - دار الرفاعى بالرياض سنة ١٤٠٤هـ -١٩٨٣

استطيقية(١) تتجاوز الأهداف العملية الأصلية.(٢)

هذه بعض الرؤى التي تجاذبت كلمة الفن في العصر الحديث. فهل كان الخفاجي يعني شيئا منها عندما جرت على لسانه وهو من رجالات القرن الخامس الهجري (ت٤٦٦هـ) الحادي عشر الميلادي؟

إن كلمة الفن عنده- وعندنا إلى بداية عصر اليقظة - كانت تعني الضرب والحال فادعاء خطور شيء مما تعنيه الآن في فكر الخفاجي محض هراء وانتزاعها من سياقها عبث لايقدم عليه من ينشد لكلمته أن تحترم فضلا عن أن تسمع ويصغى إليها.

ولا يعني هذا أن النقاد العرب لم يكونوا على وعي بالمضمون الذي حملته كلمة (الفن) في عصرنا بل كانوا على وعي به غير أنهم لم يستخدموا هذه الكلمة في الإبانة عنه وإنما كانو يبينون عنه بألفاظ أخرى ، فالخفاجي كان يستخدم كلمة صناعة. نرى ذلك في حديثه عن الألفاظ المؤلفة حيث ذكر المكونات التي تقوم عليها أي صناعة وهي – وفق ماذكره -: الموضوع، والصانع ، والصورة، والآلة ، والغرض. ثم عد صياغة الكلام واحدة من الصناعات فقال :"وإذا كان الأمر على هذا ولاتمكن المنازعة فيه وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيه هذه الأقسام"(٣).

وعلى مثل هذه الدرجة من الغرابة ماأقدم عليه صاحبنا من طرح مفهوم المعاظلة عند الآمدي بما أسماه أسلوبا عصريا؛ لأن سلوك العقلاء يأبى أن يحمل كلام الآخرين على غير مرادهم خاصة إذا لم يكن فيه إشارة إلى ما يحمل عليه وليس في عبارة الآمدي ظلال موحية بهذا الطرح وإن كان الناظر فيه من ذوي البصر النافذ في مطاوي الكلام ومن وجد في ضميره هاجس شك فليرجع إلى ماذكرناه من المواطن التي أورد الآمدي فيها كلامه بهذا الصدد.

---

(١) استخدم (كانت) "١٧٢٤-١٨٠٤" لفظ (استطيقا) **Aesthetic** في مؤلفه : نقد العقل وكان يقصد به بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس ثم استخدمه في مؤلفه (نقد الحكم) وهو يريد به دراسة الأحكام التقديرية للجمال.سنة ١٩٨٧ وينظر : القيم الجمالية – د. راوية عبد المنعم ١٣٢-١٣٤ ط دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية.

(٢) ينظر : القيم الجمالية : ١٢٧ ، ١٥٥ ، ٢٣٦، ٢٧٦

(٣) سر الفصاحة : ٨٣

على أننا نتساءل: من هم أولئك النقاد اللذين أحسوا أن مسألة الخروج عند الفرزدق وأبى تمام أكبر من أن تؤخذ مأخذ الضرورة أو تتبع الإجازات حتى لاتصطدم بالمعيار القبلى اصطداما صريحا مباشرا ؟ أهما الخفاجى والآمدى أم سواهما؟

فان كان يعنيهما فإن جهاز الاستشعار عنده فاسد؛ لأنه يقلب الرؤى، فقد أورد الخفاجى للفرزدق وغيره أبياتا ممثلا بها لما خرج عن وضع الألفاظ موضعها بما حدث فيها من تقديم وتأخير أدى إلى فساد معناها وإعرابها أو سلك به مسلك الضرورات حتى فصل ما يقبح فصله فى لغة العرب(١). مثلما أورد الآمدى ما أورد من شعر أبى تمام فى سياق تمحيص خطئه وإخلاله وإحالته وأغاليطه فى المعانى والألفاظ (٢) وكان يقول فيما يراه خطأ: "ومما أخطأ فيه .. قوله" راميا إياه بالخطأ فى صراحة لا تنم عن مثل ما استشعره الناقد الألسنى .

وإن كان يعنى أحدا سواهما فانه لم يذكر اسمه حتى نبحث مصدر الإحساس المدعى وإلقاء الكلام على عواهنه لايليق بمن يضع قدمه على ساحة النقاد.

ولاريب أن مثل هذا الحمل والطرح يكشف عن توجه خاص يرمى إلى العبث باللغة فى ظل دعوى خالبة هى التفرد وتميز الرؤيا، ويؤيد ذلك موقفه من تأويل ابن جنى اسم الأشارة بمعنى الجماعة فى قول لبيد:

ولقد مللت من الحياة وطولها وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

فإنه لم يجد حرجا فى أن يرد هذا التأويل مع الإيماء، إلى قصور ابن جنى حيث مضى "يلتمس ما يعيد به تركيب الجملة إلى ما جرت به العادة دون أن يتم استكناه البعد الذى ينطوى عليه النص". وقد أثار هذا الموقف لدينا تشوقا للاستكناه الذى نفذت إليه قريحته من خلال بقاء اسم الإشارة على دلالته الوضعية دون تأويل وماله عندئذ من خروج على نمطية التعبير فإذا هو يقول:"لو نظرنا إلى بيت لبيد لوجدنا أن الملل يحيل الساعات رملا يساوى بين الناس جميعا ذكرهم وأنثاهم، صغيرهم وكبيرهم.. كلهم يتوارون خلف هذا السؤال الميت المميت". وليت شعرى: كيف ساوى الملل بين الناس جميعا ولم يحمل اللفظ على معنى الجملة والجماعة؟؟ وهل أضاف داعية التفرد

---

(١) ينظر : سر الفصاحة : ١٠١ - ١٠٤

(٢) ينظر : الموازنة بين أبى تمام والبحترى :١/١٣٤- ٢٤٤

وتميز الرؤيا شيئا سوى وصف السؤال بأنه ميت مميت؟ يرحم الله ابن جنى، فقد تعمق لغة العرب، وفطن إلى طرق أدائهم لمعانيهم فعقد فصلا فى (الخصائص) للحمل على المعنى استهله بقوله :"اعلم أن هذا الشرج غور من العربية بعيد، ومذهب نازح فسيح. قد ورد به القرآن وفصيح الكلام منثورا ومنظوما كتأنيث المذكر وتذكير المؤنث وتصور معنى الواحد فى الجماعة، والجماعة فى الواحد" ومضى يسوق الشواهد لما ذكره، ومن ذلك قول أبى نواس – وفيه شاهد لتذكير المؤنث –:

كمن الشنآن فيه لنا ككمون النار فى حجره

وعلل ذلك قائلا :"لأنه ذهب إلى معنى النور والضياء ويجوز أن تكون الهاء عائدة على الكمون أى فى حجر الكمون" وبعد أن ذكر الاحتمالين قال: "والأول أسبق فى الصنعة إلى النفس"(١) وذكر أمثلة آخرى عديدة(٢) لامجال لذكرها غير أن ما ألفت إليه هنا أن الرجل له من ثقوب النظر ما يكشف عوار أصحاب نظرية العدول أو الخروج على نمطية التعبير عند بلوغ هذا المدى من الإسراف والغلو. يدل على ذلك أنه أستمد رؤيته من الاستعمال العربى، واستعان على استشفاف مايراد منه بذوقه وحسه كما رأينا فى تحليله قول أبى نواس السابق،ويؤكد هذه الدلالة أنه ذكر قول ذى الرمة.

ومية أحسن الثقلين وجها وسالفة وأحسنه قذالا

ثم أردف قائلا :" فأفرد مع قدرته على جمعه، وهذا يدلك على قوة اعتقادهم أحوال المواضع وكيف ما يقع فيها ألا ترى أن الموضع موضع جمع وقد تقدم فى الأول لفظ الجمع فترك اللفظ وموجب الموضع إلى الإفراد؛ لأنه مما يؤلف فى هذا المكان".(٣)؟ وفى هذا التعليق بيان لكون الإفراد لم تدع إليه ضرورة ، فقد كان فى مكنة ذى الرمة أن يجمع مع اطراد الوزن واستقامته، ولكن قوة اعتقاده بحسبانه عربيا يعرف أحوال المواضع وكيف مايقع فيها دعته إلى إيثار الإفراد.

وإذا تطلعنا إلى معرفة حال الموضع التى تستدعى صورة (كيف) الإفراد فى

---

(١) الخصائص :٤١٥/٢

(٢) نفسه :٤١١/٢ –٤٣٥

(٣) نفسه : ٤١٩/٢

الضمير- لخفائه علينا – فلنتأمل قول ابن منظور :" فإنه – يعني ذا الرمة – أفرد مع قدرته على جمعه؛ لأن هذا موضع يكثر فيه الواحد كقولك مية أحسن إنسان وجها وأجمله.. فكأنك قلت: هو أحسن فتى في الناس وأجمله ولولا ذلك لقال وأجملهم حملا على الفتيان".(١) أى إن اسم التفضيل مع إفراد الضمير يضم تحت مظلته جميع من عدا مية من أفراد الثقلين، ولو قيل (أحسنهم) لجاز أن يوجد فرد أو أكثر مثل مية أو أحسن منها؛ لأن الجمع يصدق بالكثير الغالب ولايلزم فيه استقراء الأفراد. ونود أن نشير إلى أن ما قاله ذو الرمه نسق عربى جرى به لسانهم فى النثر كما جرى به فى الشعر. ومن ذلك قول البراء بن عازب يصف النبى صلى الله عليه وسلم :"كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أحسن الناس وجها وأحسنه خلقا وليس بالطويل الذاهب ولا بالقصير".(٢)

- وقول أبى سفيان :" يا نبى الله... عندى أحسن العرب وأجمله أم حبيبة بنت أبى سفيان أزوجكها. قال نعم..".(٣)
- وقول النبى صلى الله عليه وسلم – فيما رواه أبو هريرة – :"خير نساء ركبن الإبل صالح نساء قريش – أو قال: نساء قريش- أحناه على يتيم فى صغره، وأرعاه على زوج فى ذات يده". وفى رواية أخرى بمثله غير أنه قال:"أرعاه على ولد فى صغره" ولم يقل يتيم(٤).

وقد يفجأ صاحب تفرد الرؤيا أن يرى رجلا من متأخرى النحاة يتناول قول امرىء القيس:

وبدلت قرحا داميا بعد صحة   فيالك نعمى قد تحولن أبؤسا

---

(١) لسان العرب : مادة ثقل –ط دار المعارف

(٢) صحيح مسلم –شرح النووى :١٨٩/٥ ط كتاب الشعب

(٣) نفسه : ٣٧٠/٥ . هذا وقد ظن بعض العلماء أن هذا الحديث موضوع، لأن الثابت أن رسول الله (ص) تزوج أم حبيبة وهى فى الحبشة قبل الهجرة إلى المدينة ولكن ابن الصلاح صححه لكون رواته ثقات، ووجهه قائلا : يحتمل أنه سأله تجديد عقد النكاح تطييبا لقلبه؛ لأنه كان يرى غضاضة من رياسته ونسبه أن تزوج ابنته بغير رضاه. ينظر : شرح مسلم للإمام النووى :٣٧١/١ ط كتاب الشعب.

(٤) صحيح مسلم :٣٨٧/٥-٣٨٨

- وقد سيق شاهدا على أن الفعل (تحول) يرفع المبتدأ و ينصب الخبر مثل (كان وأخواتها) - فيحلله تحليلا ينم عن ذوق رفيع- بعد بيان الشاهد- قائلا:"إن نعمى بالضم مع القصر مثل النعمة وجمع النعمة نعم كعنب، وأنعم كأفلس. كذا فى المصباح، ومثله فى القاموس. إذا تقرر ذلك عرفت أن النعمى بالضم، لأنها فيه بالقصر، ودعوى أن القصر للضرورة غير مسموعة، وعرفت أن النعمى بوجهيها- يعنى مقصورة وممدودة - مفردة لاجمع فعود ضمير الجماعة عليها فى قوله (تحولن أبؤسا) باعتبار الخبر أو باعتبار النعمة التى هى الصحة بمنزلة نعم عديدة لأنها أم النعم".(١)

ولئن كان ابن جنى - كما زعم صاحبنا - يلتمس مايعيد به التركيب إلى مجرى العادة - بعد كل ماذكرناه أو أحلنا إليه - إن الصبان كان أجدر أن يلتمس مابه تكون تلك الإعادة لكن الذى رأيناه خالف مايمكن أن يتوقع من نحوى هو - فيما نعلم - من ساقة النحاة.

- وندع موقف الناقد الألسنى من سلفنا النقاد على اختلافه مع كل منهم على نحو مارأينا لنقف على مدى الجدة التى حققها الحداثيون- فى زعمه- بخروجهم على نمطية التعبير ماثلة تلك الجدة فى السمة الطاغية على أسلوب الكاتبة (رجاء عالم) وهى الضمير بغير مرجع تلك التى قدم لها أنموذجا بفقرة اقتطفها من قصة لها - وقد أوردناها آنفا ولكننا نعيدها ثانية لتكون على مرمى البصر- وفيها تقول :"لمحته يتحرك صاعدا أصابع قدمى و(هم) .. قبل أن يبدأوا الركض خيل إلى .. خيل إلى أنهم طيبون تماما .. لايعقل أن يغرس أحدهم هذه النقطة على قدمى لتبتلعنى".

وفى هذا الصدد يقرر صاحبنا أن الكاتبة ترتكز على تلك السمة مستفيدة بما يبثه الضمير من جو ضبابى. هذه الضبابية التى يسعى النص لإيضاحها ويذكر قراءه بأن القوانين تفترض عود الضمير على ماتقدم ذكره أو مايمكن تقديره، وأن أبا تمام عيب عليه قوله (أهن عوادى يوسف) فى مطلع إحدى قصائده لعدم سبق مرجع للضمير.

وفى البداية نقرر أن ماذكر به ليس صحيحا على إطلاقه، وأن الآمدى قد جانبه

---

(١) حاشية الصبان على شرح الاشمونى- :١/٢٩٩- ط عيسى الحلبى

الصواب فيما عاب به أبا تمام، لما سنبينه بعد قليل، وهذا لايغض من عمله الضخم فى موازنته، فلكل جواد كبوة.

وأحسب أن ما ذكره صاحبنا من الضمير الذى يمكن تقديره مراد به مايعود على المصدر المفهوم من الفعل فى مثل قوله تعالى (ولايجرمنكم شنآن قوم على أن لاتعدلوا. اعدلوا هو أقرب للتقوى) حيث يعود الضمير (هو) على المصدر المفهوم من الفعل (اعدلوا)(١) وهو العدل، وعليه فقد فاته الإلمام بضمير الشأن، والضمير العائد على المخصوص بالمدح أو الذم فى (نعم وبئس) على تقدير أن المخصوص بالمدح أو الذم خبر مبتدأ محذوف، والضمير المجرور برب المفسر بنكرة.(٢) وهذه الثلاثة يعود كل منها على متأخر يذكر بعده ولايسبقه. كما فاته الضمير المعلوم من المقام وهو لايذكر مرجعه قبله ولابعده.

- وهذا الأخير تكثر شواهده فى الاستعمال العربى:

ومن أمثلة ذلك قوله صلى الله عليه وسلم - وقد طالت عليه غيبة عمه العباس حين أرسله إلى مكة فخشى أن تكون قريش قتلته كما قتلت ثقيف عروة بن مسعود لما أرسله إلى الطائف -:"ردوا على أبى. أما لئن فعلت قريش به ما فعلت ثقيف بعروةلأضرمنها عليهم نارا ".(٣) فالضمير فى قوله (لأضرمنها) يراد به مكة ولم يسبق لها ذكر فى الحديث الشريف ولكنه مفهوم من المقام.

ومما جرى على هذه الوتيرة قول الحطيئة فيما رآه من إصرار أبى بكر -رضى الله عنه -على محاربة المرتدين :

أطعنا رسول الله إذ كان بيننا ... فيالهفتا ما بال دين أبى بكر؟

أيورثها بكرا إذا مات بعده ... فتلك لعمرو الله قاصمة الظهر

وقول بلال بن جرير الحنظلى

أبعد ابن وهب فى النزاهة والتقى ... ومن خاض فى تلك الحروب المهالكا

أحب بقاء أو أرجى سلامة ... وقد قتلوا زيد بن حصن ومالكا؟

---

(١) الفتوحات الإلهية- :٤٦٩/١ ط دار الفكر - بيروت

(٢) شرح المفصل-ابن يعيش -المجلد الأول - الجزء الثالث : ١٤٤-١١٧ ط عالم الكتب بيروت

(٣) الكامل فى اللغة والأدب- محمد بن يزيد المبرد :٣٠٣/١ ط دار الفكر - بيروت

قال المبرد تعليقا على هذين البيتين :"قوله :وقد قتلوا ولم يذكر أحدا فإنما فعل ذلك لعلم الناس أنه إنما يعني مخالفيه "ثم قال معللا هذا المسلك :"وإنما يحتاج الضمير إلى ذكر قبله ليعرف ..وعلى هذا قال علقمة :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم   أم حبلها إذا نأتك اليوم مصروم ؟

لأنه قد علم أنه يريد حبيبة له".(١)

وعلى هذه الوتيرة جاء قول الكلحبة العرنى فى مطلع قصيدة يذكر فيها لحاقه بخزيمة وقد أغار على إبل قومه واستاقها فخلصها منه وأسره:

فإن تنج منها يا خزيم بن طارق   فقد تركت ما خلف ظهرك بلقعا

أبعد ابن وهب فى النزاهة والتقى   ومن خاض فى تلك الحروب المهالكا

أحب بقاء أو أرجى سلامة   وقد قتلوا زيد بن حصن ومالكا؟

وقد علق التبريزى على البيت قائلا :"وقوله: منها .يريد فرسه ولم يجر لها ذكر لكنه أضمر لما علم المراد منه".(٢)

ومما قاله المبرد والتبريزى يتبين لنا أن الصواب قد جانب الآمدى حين عاب على أبى تمام قوله(هن عوادى يوسف) كما سبق أن قررنا؛لأن المراد بعوادى يوسف وصواحبه النساء وهو ما لايجهله أحد ،ولو تنبه صاحبنا إلى ذلك لما تعلق به،وما اتخذه متكأ لما ذهب إليه.

ولا يقتصر ورود مثل هذا الضمير على الشعر أو النثر البشرى كالذى رأينا ولكن كثر وروده فى القرآن الكريم :

ومما تراءى لنا منه على هذه الطريقة قوله تعالى (الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون)(٣) وقد بين السيوطى المراد بضمير الغائب المفرد فى قوله (يعرفونه) قائلا:"أى محمدا (٤) وفى تعليقه

---

(١) الكامل : ١٨٤/٢

(٢) شرح المفضليات للتبريزى- تحقيق على البجاوى :٥٣/١ ط دار نهضة مصر سنة ١٣٩٧ هـ- ١٩٧٧م

(٣) سورة البقرة – الآية :١٤٦

(٤) تفسير الجلالين – هامش الفتوحات الإلهية :١١٩/١

عليه قال الشيخ سليمان العجيلى :"قوله: محمدا. هذا هو الصحيح من أن الضمير لمحمد وإن لم يسبق له ذكر لدلالة الكلام عليه وعدم اللبس".(١)

ومن هذا القبيل قوله تعالى (يا مريم اقنتى لربك واسجدى واركعى مع الراكعين)- ذلك من أبناء الغيب نوحيه إليك وما كنت لديهم إذ يلقون أقلامهم أيهم يكفل مريم وما كنت لديهم إذ يختصمون)(٢) وقد بين الشيخ العجيلى المراد بالضمير المذكور بغير مرجع قائلا :"والضمير فى لديهم عائد على المتنازعين فى مريم وإن لم يجر لهم ذكر؛ لأن السياق قد دل عليهم".(٣)

ومن الضمير الذى لم يذكر له مرجع للعلم به قوله تعالى (إنا أنزلناه فى ليلة القدر)(٤)وقد بين الجلال المحلى فى تفسيره المراد بهذا الضمير فقال :"أىالقرآن.(٥) وبين الشيخ العجيلى سر هذا الإضمار بقوله :"وأضمر القرآن وإن لم يقدم له ذكر لإسناد إنزاله إليه تعالى دون غيره، وجاء بضميره دون اسمه الظاهر شهادة له بالشرف والاستغناءعن التصريح باسمه لشهرته".(٦)

- هذه نماذج للإضمار بغير ذكر المرجع للعلم به ،ويضاف هذا النوع من الضمير إلى ما سبق ذكره ليرد ما تعلق به صاحبنا بحسبانه مخالفا لقوانين اللغة .وإذا كان من الممكن أن يشغب على ما ذكرنا بأنه ليس من قبيل ما اكتشفه فى كتابة القاصة (رجاء عالم) وهو الضمير الذى يثير ضبابية يسعى النص لكشفها فليفرخ روعه وليقرأ معنا قول العلاء بن مطرف السعدى:(٧)

ألست كريما إذ أقول لفتيتى — قفوا فاحملوها قبل بنت عقيل

ولو لم يكن عودى نضارا لأصبحت — تخر على المتنين أم جميل

---

(١) الفتوحات الإلهية : ١١٩/١

(٢) سورة آل عمران - الآيتان :٤٣،٤٤

(٣) الفتوحات الإلهية :١ /٢٧١

(٤) سورة القدر - الآية :١

(٥) تفسير الجلالين - هامش الفتوحات الإلهية :٥٦٥/٤

(٦) الفتوحات الإلهية :٥٦٥/٤

(٧) ينظر: الكامل :٢/ ٢٥٨ -٢٥٩ وحديث المبرد عن العلاء وخبره مع زوجه [illegible] وفاته لها بعد طلاقها.

فقد حدثنا العلاء بن مطرف عن وفائه لمطلقته ليتمدح بأنه مجبول على الوفاء وغنى عن البيان أن ضمير الغائبة الماثل فى قوله (احملوها) يثير ضبابية؛ إذ لايعلم المراد به إلا بعد الوصول إلىآخر كلمة فى البيت الثانى (أم جميل) ويكثف من هذه الضبابية الضمائر المستكنة فى البيت الثانى (أصبحت – تخر) وإذ يثير هذا المسلك تساؤلا عما يراد بهذا الضمير تاتى الكلمة الأخيرة التى بيناها لتكشف عن المراد به فى صورة جواب عن هذا التساؤل. ولانبعد كثيرا إذا رأينا الضمير فى قوله تعالى (عبس وتولى–أن جاءه الأعمى)(١) يجرى على هذا النسق فمثل هذا الضمير فى منظورنا ينشر ضبابية من شأنها أن تثير فى نفس القارئ تساؤلا عمن حدث منه العبوس والتولى؛ إذ الإخبار بحدوثهما يلمع إلى شئ من عدم الرضا. فمن يا ترى ذلك العابس المعرض عن الأعمى؟ هنا يجئ الخطاب كاشفا عنه ومبينا أنه النبى الموحى إليه (وما يدريك لعله يزكى) ..الخ وعلى الرغم من انتفاء قصده صلى الله عليه وسلم إلى التحقير أو عدم الاهتمام فإن العتاب يوحى بتنزيهه عن إسناد العبوس والتولى إليه من طريق الخطاب كما يوحى بصيانته مما قد ينتابه من الألم .قال الشيخ العجيلى :"عبس وتولى ...الخ :جئ فى هذه المواضع بضمير الغائب إجلالا له عليه السلام ولطفا به لما فى المشافهة بتاء الخطاب ما لايخفى".(٢)

ومما يدخل فى هذا الإطار الذى يضم الضمير بغير مرجع سابق لينشر شيئا مما يسميه الحداثيون ضبابية قوله تعالى :(ق– والقرآن المجيد – بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شئ عجيب).فإن القارئ – خاصة بعد عصر النزول – ليتساءل :من هم أولئك الذين عجبوا لأن جاءهم منذر منهم ،ويتطلع إلى معرفتهم فإذا جاء بعد ذلك قوله تعالى (فقال الكافرون) زالت تلك الضبابية واستقرت نفسه .قال الشيخ العجيلى :"وإضمار ذكرهم ثم إظهاره للإشعار بتعنتهم فى هذا المقال، ثم التسجيل على كفرهم". (٣)

---

(١) سورة عبس – الآيتان :١،٢

(٢) الفتوحات الإلهية :٤٨٦/٤

(٣) نفسه :١٨٩/٤٤ والآيات هى أرقام :١–٣ سورة ق

ومن أروع ما جاء حاملا للضمير الذى لم يسبق له مرجع والذى -كما يقول الحداثيون ينشر ضبابية يسعى النص لكشفها مع فسحة كبيرة بين الضمير وما يكشف عن المراد به قوله تعالى(لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لاتبعوك ولكن بعدت عليهم الشقة وسيحلفون بالله لواستطعنا لخرجنا معكم يهلكون أنفسهم والله يعلم إنهم لكاذبون–عفا الله عنك. لم أذنت لهم حتى يتبين لك الذين صدقوا وتعلم الكاذبين – لايستأذنك الذين يؤمنون بالله واليوم الآخر أن يجاهدوا بأموالهم وأنفسهم والله عليهم بالمتقين –إنما يستأذنك الذين لايؤمنون بالله واليوم الآخر وارتابت قلوبهم فهم فى ريبهم يترددون– ولو أرادوا الخروج لأعدوا له عدة ولكن كره الله انبعاثهم فثبطهم وقيل اقعدوا مع القاعدين – لو خرجوا فيكم ما زادوكم إلاخبالا ولأوضعوا خلالكم يبغونكم الفتنة وفيكم سماعون لهم والله عليهم بالظالمين) إلى أن يقول:(يحذر المنافقون أن تنزل عليهم سورة تنبئهم بما فى قلوبهم قل استهزئوا إن الله مخرج ما تحذرون)(٢) فيكشف بعد اثنتين وعشرين آية طويلة مدلول هذا الضمير .

والمتابع للنص الكريم يدرك عظمة القرآن فى عرض الحدث ،فهو يتحدث عمن يعنيهم ويصف سلوكهم، ويكشف عن دخليتهم وما يعتمل فيها تجاه النبى صلى الله عليه وسلم والؤمنين، وحالهم وهم يؤدون شعائر الإسلام ، وما لهم من الأولاد وما يمتلكون من الأموال يحرصون على المزيد منها ،وما يصدر منهم من إيذاء للنبى العظيم وما يصدر منهم من أيمان فى ثنايا ذلك يؤكدون بها انتماءهم لمجتمع المسلمين ،والنفس – وهى تتابع هذا العرض– تتشوف ويتضاعف تشوفها مع امتداد العرض لخصائصهم لاتعرف من هم أولئك المعنيون بهذا الحديث حتى إذابلغت من التشوف الغاية كشف النص عنهم فى نسق رائع عجيب فقال:(يحذر المنافقون أن تنزل عليهم سورة تنبئهم بما فى قلوبهم).

وهنا تشعر بحلاوة الإدراك بعد التشوف إليه ،ولذة العلم بعد بذل الجهد فى الحصول عليه. ولم لاوقد عرفت تعيينا ما تلمسته حدسا و تخمينا ؟ويابعد ما بين الضمير وما يكشف عن المراد به فهل يتعلق بمثل ذلك البشر؟ ولنتواضع قليلا ونسأل :هل كان ما ادعاه الحداثيون أو الألسنيون جديدا؟

---

(١) سورة التوبة – الآيات :٤٢-٦٤

هــذا. وليس من همنا عرض ما فى القرآن من مواطن جاء فيها الضمير غير مسبوق بمرجعه على سبيل الحصر والإحاطة؛ فهـذا مـع إمكانـه -خـارج عمـا نهـدف إليه؛ إذ كل ما نستشرف له أن نضع بين أيدى الحداثيين مـا لـم يقفوا عليـه مـن روائـع التراث ليدركوا أن ما فتنوا به مما حسبوه جديدا من أسـاليب المحدثيـن ليـس نبعـا فـى قفر وإنما هو قطرة من بحر، وليفطنوا إلى مـا هـم عليـه مـن غفلـة دفعتهـم إلـى رفـع عقيرتهم فى جرأة لاتحمد بالخروج على العرف القبلى أو الجمعى، والتمـرد علـى مـا وضعه النحاة والبلاغيون من قوانين،وإنى لأدعوهـم لينظـروا فـى قـول الإمـام الدقيـق الرؤية فى الشعر ونقده :"فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطـؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيـب به موضعه ووضع فى حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملـة فـأزيل عـن موضعـه"مـع الأخذ فى الحسـبان أن الإمـام لـم يقـف بمعـانى النحـو عنـد حـد الصحـة فـى التـركيب ولكنه- مع تسليمه بأهمية هذه الصحة- يتجاوزها إلى توظيفها على نسـق مكثـف مـن دلالتها، ويهيئها لأن تومىء ولاتصرح، وآية ذلـك أنـه أورد نصوصـا جيـدة يمكـن أن يصدق ما اصطلح الحداثيون علـى تسميته باسـم الخطـاب النفعـى مثـل قـول الجـاحظ :"جنبك الله الشبهة، وعصمـك مـن الحيـرة، وجعـل بينـك وبيـن المعرفـة نسـبا، وبيـن الصدق سببا، وحبب إليك التثبت، وزين فى عينـك الإنصـاف." الـخ ثـم أردفهـا بقولـه :"فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب إلا بمعناه أو بمتـون ألفاظـه دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لافضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخـير سبيلا.. فإن قلت : أفليس هو كلا ما قد اطرد على الصواب وسلم من العيب ؟

أفما يكون فى كثرة الصواب فضيلة ؟ قيل : أما والصواب كما ترى فـلا؛ لأنـا لسـنا فـى ذكـر تقويـم اللسـان والتحـرز مـن اللحـن وزيـغ الإعـراب فنعتـد بمثـل هـذا الصواب. إنما نحن فى أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليهـا بثـاقب الفهـم. فليس درك صواب دركا مما نحن فيه حتى يشرف موضعه ويصعب الوصـول إليـه، وكذلك لايكون ترك خطأ تركا حتى يحتاج فـى التحفظ منـه إلـى لطـف نظـر وفضـل روية وقوة ذهن وشدة تيقظ".(١)

---

(١) دلائل الاعجاز :٧٦،٧٧

وهذا يعنى أن صحة التركيب وسلامته من الخطأ وزيغ الإعراب أمر لاترخص فيه بيد أنه يجب أن يواكب صحته حسن توظيفه ووضعه فى السياق بحيث يبلغ من اللطف والدقة مايحتاج معه إلى إعمال الفكر وشحذ البصيرة لإدراك مراميه واستكناه إيماءاته، ويؤازر مافهمنا من كلام عبد القاهر قول الدكتور مصطفى ناصف :"قد يبدو ترابط الكلمات أمرا يمليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة فى المجتمع وقد يقال :إن الانسان ينطق كما ينطق غيره وتسيطر عليه إلى حد بعيد عاطفة المحاكاة... لكن هذا الفرض قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها وهذه نقطة البدء عند عبد القاهر" ثم مواصلة التحليق فى هذا الأفق بقوله "وبدا لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض يعبر عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة، وكلمة الأفكار اللطيفة تعني- فيما نظن- كلمة (فن).. (و) ليس هناك بأس فى أن نتصور أن كلمة الأفكار أو الفهم الثاقب يرادف صناعة الفن أو نفاذ الفنان(١)، ومن هنا نجد أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض جزء أساسى فى فن الشعر"(٢). ووفقا لما رأينا فارتباط الكلمات بعضها ببعض- أو النظم- معنى من معانى النحو أصاب به الأديب شاكلة الصواب فخلع على التعبير دقة ولطفا أو أخفق فى إصابتها فبدا الكلام نابيا عن الذوق عاريا من البهاء والرونق، وهذا يعنى أن النظم- أو الارتباط- شيء أساسى فى الشعر. وفى هذا مهاد لكى نقول مطئمنين إلى صواب ما نرى : إن جودة التعبير رهن باستقامة لغته وإفراغه فى إطار ماستنبطه علماؤنا الأعلام من أصول الأداء الصحيح مستقين إياها من روائع الشعر، وبدائع النثر، وبذا تتراءى على التجربة ملامح صدقها، وعلى الشعر سمات أصالته، فجودة التعبير بما تضفيه على التجربة من صدق وعلى الشعر من أصالة هى والنظم – كما فهمه فريق من النقاد المرموقين

---

(١) توكد هذه الرؤية ماسبق أن ذهبنا إليه من أن النقاد العرب لم يستعملوا كلمة (فن). بمضونها المعاصر بل كانوا يعبرون عنه بألفاظ أخرى. فالخفاجى عبر عنه بلفظ الصناعة وعبد القاهر عبر عنه بالأفكار اللطيفة أو ما يراد فها.

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية- د. مصطفى ناصف :٢٤٨-٢٤٩ط النادى الثقافى الأدبى بجدة سنة :١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م

من كلام الإمام عبدالقاهر- :"شيء واحد وهو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، وهو مادرسه العرب فى كتبهم النحوية قبل أن يتخذه عبد القاهر أساسا لنظريته فى البلاغة والنقد، والموضوعات التى دخلت فى نظرية النظم ليست جديدة، وإنما الجديد استغلالها فى تصوير محاسن الكلام وإظهار مافيه من روعة وتأثير".(١)

ولنا بعد كل ما رأينا أن نشيح الوجه عمن يسمح لنفسه أن يطلق فى تبجح ظاهر وصف الرخص على عناصر النظم التى استمدت من النحو العربي.

* * *

بقيت جزيئة صغيرة يحسن بنا أن نلم بها إلمامة توائمها وهى مازعمه داعية تفرد الرؤيا عن طريق الاجتراء على قوانين اللغة، والتحرر مما أسماه العرف الجمعى تارة، والقبلى تارة أخرى من أن متأخرى علماء البلاغة كانوا ينزعون إلى تضييق نمطية التعبير كما يشهد بذلك تحديدهم لمفهوم ضعف التأليف، ومنشأ التعقيد اللفظى، حيث عرف التفتازاني الأول بأنه مجيء الكلام على خلاف القانون النحوى، وبين الدسوقى منشأ الثانى فقرر أنه ينشأ من كثرة الخروج على الأصل ومخالفته، ومن هنا أخذت نظرية الأصل – فى زعمه- تحكم قبضتها على الكتابة حتى أصبح ما أذن فيه النحاة من تجاوز محدودا بشروط، وبدا كأن البلاغة جاءت لتواصل ما بدأه النحو فى تنميط قواعد الكتابة.

ولست أدرى ما أقول بإزاء هذا الكلام المغرق فى مجانبة الصواب؟.

أأقول: إن قائله يتكلم بما يترامى إلى سمعه دون أن يكلف نفسه عناء البحث والتعمق؟ أم أقول: إنه يتجاهل الحقائق ويستغل ماتلوكه الألسنة عن المتأخرين بما يصح وبما لايصح دون تمحيص ليقنع به البسطاء ممن ام يتح لهم أن يتعمقوا التراث؟ إن الإنصاف يقضى بأن هذا القائل لابد أن يكون على واحد من هذين الأمرين وإلا فهل حرص البلاغين على قوة الأسلوب التى يكفلها جريانه على سنن اللغة وطرائق أدائها – كما قرر عبد القاهر وغيره من القمم الشوامخ فى الدرس البلاغى كما وقفنا على

---

(١) الأسلوبية والبيان العربى – د. محمد السعدى فرهود وآخرين : ٤٣ ط الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة- الأولى ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م

ذلك من قبل – يؤدى إلى هذا الزعم ؟

لا نرى أنفسنا بحاجة إلى الاسترسال فى الإجابة على هذا التساؤل؛ إذ يكفى فى تفنيده ماسبق أن ذكرنا غير أننا نذكر ماقرره الإمام عبد القاهر من أهمية النحو وأثره فى صياغة الكلام وما تضفيه مراعاته عليه من قوة وما يورثه إغفاله من ضعف عسى أن يكون نبراسا يرى الحداثيون على ضوئه موطن الصواب فيثوبوا إلى رشدهم. قال عبد القاهر مبينا خطأ من يستخفون بالنحو ويهونون من أثره فى فهم الكلام وصياغته إن تصورهم هذا :"أشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه..؛ إذ كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، **وأنه المعيار الذى لايتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذى لايعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه. ولاينكر ذلك إلا من ينكرحسه، وإلا من غالط فى الحقائق نفسه**".(١)

ولست بحاجة إلى بيان مايتضمنه هذا القول من أن فهم الكلام واستغلاقه وصوابه وخطأه أمور مرهونة بمراعاة قوانين النحو أو إهمالها، وما ينعكس على مرآته بوضوح من خطأ من يزعم أن مقولة الخطأ والصواب التى أصلها النحو قد انسحبت أمام مقولة الفهم والإفهام التى أنبتتها البلاغة، ومؤدى هذا أن التفتازانى بتحديده مفهوم ضعف التأليف بأنه خروج الكلام على قوانين النحو المشهورة عند جمهور النحاة إنما يبلور رؤية سابقيه الذين أدركوا بفطرتهم المصقولة أن تجاوز الأديب لمنهج الأداء اللغوى الدقيق فى صوغ تجربته ينتهى به إلى إفراز أسلوب مفكك قلق ينصرف عنه متذوقو الأدب الرفيع وعاشقوه.

هذا فيما يتصل بضعف التأليف واستمداده من رؤية السلف، وكذلك الشأن فى منشأ التعقيد، فلم يكن الدسوقى (ت١٢٣٠هـ) هو الذى حدده بل تمتد جذوره إلى القرن الثالث الهجرى، حيث ألمح إليه المبرد(ت٢٨٥هـ) فى قوله عن الفرزدق:" ومن أقبح الضرورة وأهجن الألفاظ وأبعد المعانى قوله:

وما مثله فى الناس إلا مملكا　　　أبو أمه حى أبوه يقاربه

---

(١) دلائل الاعجاز :٣٠

... وكان يكون - إذا وضع الكلام فى موضعه - أن يقول: وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملك أبو أم هذا الملك أبو الممدوح فدل على أنه خاله بهذا اللفظ البعيد بما أوقع فيه من التقديم والتأخير"[١]

وكأنما التقط ابن سنان الخفاجى هذا الخيط من المبرد فقال بشىء من التفصيل:" فمن وضع الألفاظ موضعها ألا يكون فى الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدى ذلك إلى فساد معناه وإعرابه فى بعض المواضع أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين مايقبح فصله فى لغة العرب كالصلة والموصول والصفة والموصوف، وما أشبههما. ولهذا أمثلة منها:قول الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملكا … أبو أمه حى أبوه يقاربه

ففى هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه. ومن هذا أيضا قول عروة بن الورد العبسى :

قلت لقوم فى الكنيف تروحوا … عشية بتنا عند ماوان رزح

تنالوا الغنى أو تبلغوا بنفوسكم … إلى مستراح من حمام مبرح

لأن تقديره : قلت لقوم رزح فى الكنيف عشية بتنا عند ماوان تروحوا تنالوا الغنى. ففصل بين الصفة والموصوف والأمر وجوابه فأما قول أبى الطيب:

المجد أخسر والمكارم صفقة … من أن يعيش لها الهمام الأروع

فجار هذا المجرى. وفيه تقديم وتأخير، وفصل بين الصلة والموصول وتقديره: المجد والمكارم أخسر صفقة".[٢]

وهذا الذى قاله ابن سنان مذكور قبل البيت الذى أورده صاحب تفرد الرؤيا مباشرة (فليست خرسان:) الخ لكنه غفل عنه أو أغفله واكتفى بالوقوف عند البيت الذى أردفه بملاحظته التى وردت كلمة الفن فى ثناياها وراح يؤولها بما يروقه ويخدم وجهته مع أن سياقها يأبى ذلك تماما وتساوقت رؤية عبد القاهر مع رؤية المبرد وابن سنان، ففى سياق حديثه عن قضية النظم مس مسألة التعقيد مسميا إياها فساد النظم فقال:"ويكفيك أنهم قد كشفوا عن وجه ما أردناه حيث ذكروا فساد النظم فليس من أحد يخالف فى نحو قول الفرزدق:

---

(١) الكامل :١٨/١

(٢) سر الفصاحة :١٠١

وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمى حى أبوه يقاربه

وقول المتنبى :

ولذا اسم أغطية العيون جفونها من أنها عمل السيوف عوامل

..وفى نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم وعابوه من جهة سوء التأليف على غير الصواب وصنع فى تقديم أوتأخير أوحذف أوإضمار أوغير ذلك ماليس له أن يصنعه".(١)

وهنا نسأل ما الذى أضافه ابن يعقوب إلى مارأينا من كلام السلف من هؤلاء الأعلام فيما أسماه الخطيب القزوينى التعقيد) ؟(٢)

وإذا لم يكن ثمة إضافة فلم التعلق بابن يعقوب – وهومن علماء القرن الثالث عشر– مع أن فكرة التعقيد اللفظى امتدت جذورها إلى ما قبله بما يناهز عشرة قرون؟(٣) أكان ذلك لتوظيف اسمه كواحد من المتأخرين فى خدمة الغرض المستهدف وهو تمكين الرؤية المغلوطة من نفوس البسطاء ؟

ندع الإجابة على هذا التساؤل لذوى النظر السديد، والرؤيا الواضحة.

* * *

وفيما يتصل بالأمر الثانى وهو الضرورة أو الترخص والنظر إليه على أنه سمة من سمات الجمال التى تمتاز بها لغة الشعر فلم نر فيما ذهبوا إليه من ذلك أثارة من صواب؛ إذ لم تقم عندنا بينة على أن الضرورة ضرب من الحرية لولا تمتع الشاعر به :"ما أمكن – مع عمود الشعر– أن يكون أداة ناجحة من أدوات التعبير الفنى" كما سبق أن أوردناه للدكتور تمام.

وأى سمة جمالية أو نجاح فى التعبير الفنى خلعه تقديم المعطوف على المعطوف عليه فى قول الشاعر:

---

(١) دلائل الإعجاز– تحقيق رشيد رضا : ٦٥–٦٧–ط المعرفة –بيروت

(٢) ينظر :الإيضاح– تعليق الشيخ عبد المتعال :١/١٩–٢٠

(٣) بل ظهرت قبله بما يناهز أحد عشر قرنا فقد قال بشربن المعتمر :"وإياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك" وبشر توفى سنة ٢١٠هـ أى قبل المبرد بخمسة وسبعين عاما. ينظر : البيان والتبين :١/٤١،١٣٦، ودراسات فى نقد الأدب العربى– د.بدوى طبانة :١٣٨.

ألا يانخلة من ذات عرق   عليك ورحمة الله السلام؟

وأى قيمة فنية فى حذف صلة الموصول فى قول الشاعر :

نحن الأولى فاجمع جمو   عك ثم وجههم إلينا؟

وعلى الرغم من انتفاء القيمة الفنية ،وغياب السمة الجمالية فيما ذكر فقد خلبت هذه الرؤية نفرا من النقاد بما ألبسته من نسق تعبيرى لامع.

- ومن هنا وجدنا بعضهم يقدمها فى صورة الأمر المسلم الذى لايخامر نفسا بشأنه شك ولايعلق بفكر حياله عالقة تساؤل.نرى. ذلك فى قول أحدهم:"ولايمكن إنكار حقيقة واضحة فى هذا المجال وهى أن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص ، وابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية أمر مقبول للوهلة الأولى كما لايمكن إنكار حقيقة أخرى وهى أن هذا التصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللافتة فى النصوص الأدبية ،ولعل هذا يتضح بشكل خاص فى الحالات التى يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللغوى العادى ويخرج عليه. **تلك الحالات التى كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة أوالضرورات الشعرية التى يستبيحها الشاعر لنفسه وهو على ثقة من أنها لن تعد عجزا ولا قصورا بل استثمار مشروع لإمكانات خارجة عن نطاق التعبير العادى المألوف ومفجر لدرجة عليا من الشعر لايتأتى الوصول إليها بشكل آخر**".(١)

ولم يعن أصحاب هذا النمط من التقديم بسوق طرف من الشواهد يتخذون منه ظهيرا يركنون إليه فى محاولتهم تهيئة العقول للاقتناع به وتمهيد النفوس لقبوله،وما وقع لنا شئ من ذلك عندهم سوى الادعاء بأن سيبويه عندما عقد بابا لما يحتمل الشعر ولم يسمه بميسم الضرورة كان يعنى به الاحتمالات أوالإمكانات الفنية التى يضمنها الشعراء تجاربهم(٢) وهو وهم سنكشفه فى السطور التالية.

---

(١) علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته- د. صلاح فضل :١٨٢-١٨٣ ط دار الآفاق /بيروت الأولى سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

(٢) ينظر : صفحة رقم ٢٣٦ من هذه الدراسة.

- وإلى جانبهم آخرون يتوخون فى تقديمهم لها أن يشدوا أزرها بما يقتطفون من أقوال السلف، ولو أنهم نظروا فيما يقتطفون نظرة شاملة لما كانت منهم هذه الرؤية، ولما مضوا إلى إثباتها والاستدلال عليها لكنهم التقطوا ما يمكن أن يكون متكأ وأعرضوا عما سواه يحسبون أنهم على صواب وما دروا أنهم يلهثون وراء السراب. ومما رأينا لهم فى ذلك إيراد ما سجله حازم فى (منهاجه) من قول الخليل (الشعراء أمراء الكلام..) إلى آخره حسبما أوردناه من قبل – وتعقيب حازم عليه بقوله (فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه) وبيان أنه لا يعدو أن يكون انعكاسا لقول سيبويه – معاصر الخليل وتلميذه وصاحب أشهر كتاب فى النحو –.. (وليس شيئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها) والانطلاق من ذلك إلى إيضاح أبى سعيد السيرافى لقول سيبويه (اعلم أنه يجوز فى الشعر مالا يجوز فى الكلام) للخروج من ذلك بنتيجة محددة يبلورها الدكتور راضى بقوله. :"وواضح من حديث السيرافى كيف يتعلق مبحث الضرورة عند سيبويه بالفرق بين الشعر والكلام... وكما يتأكد الإحساس بخصوصية اللغة الأدبية من خلال النص على اختصاص الشعر بمجموعة من الظواهر اللغوية هى موضوع البحث فى الضرورات... يتأكد الإحساس أيضا(بـ) إمكان استبعاد بعض الظواهر من هذا البحث، لأنها غير داخلة فيما يختص به الشعر".(١)

وتأكيدا لما خرج به الدكتور من كلام من ذكرنا من السلف وهو اختصاص الشعر بمجموعة الظواهر اللغوية التى هى موضوع البحث فى الضرورات – تأكيدا لذلك مضى ينكر قول ابن جنى :"فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات – على قبحها وانخراق الأصول بها – فاعلم أن ذلك – على ما جشمه منه وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولاقصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته بل مثله فى ذلك– عندى – مثل مجرى الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس من غير احتشام... فكأنه لأنسه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعبا، ولا جشم أمما وافق بذلك قابلا له،

---

(١) نظرية اللغة :٤٧-٤٨. وينظر قبل ذلك :٤٦

أوصادف غير آنس به إلا أنه هو قد استرسل واثقا، وبنى الأمر على أن ليس ملتبسا. ومن ذلك قوله:

فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفرا رسومها قلما

أراد : فأصبحت بعد بهجتها قفرا كأن قلما خط رسومها. ففصل بين المضاف الذى هو (بعد) والمضاف إليه الذى هو (بهجتها) بالفعل (خط) وفصل أيضا ب(خط) بين أصبحت وخبرها .. وفصل بين (كأن) واسمها .. بأجنبيين .. وأغلظ من ذا أنه قدم خبر (كأن) عليها .. فهذا ونحوه مما لايجوز لأحد قياس عليه. غير أن فيه ماقدمنا ذكره من سمو الشاعر وتغطرفه، وبأوه وتعجرفه" ثم عقب عليه بقوله :"فالمسألة إذن- فيما يرى ابن جنى- ليست مسألة اضطرار لامحيص عنه.. وإنما هى روح المغامرة والرغبة فى التحدى، وتذليل الوعر، واجتياز كل طريق مخوف"(١).

ولنا على هذا الذى رأينا ملحظان:

- **الأول** : التعلق بما ذكره الخليل من إمارة الشعراء للكلام وما فيه من عمومية أخضعوا لها مقولة سيبويه (وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها) وما انعكست عليه فى تعقيب حازم. وهو- فى منظورنا- تعلق واهم؛ إذ لايشى نبض ما تعلقوا به بشىء مما زعموا؛ لاستحالة التأول فى قصر الممدود، أو مد المقصور أو الزيادة أو الحذف.. وإلا فكيف يكون ونحن لم نر لهم فى مثل ذلك تأويلا يبعث الحياة فى هامد زعمهم ؟ وإذا كان ثمة تأويل فإنما يكون فيما دق معناه وأحوج إلى التأمل، وذلك بالحمل على المعنى أو على اللفظ كالذى رأينا فى قول لبيد (وسؤال هذا الناس كيف لبيد ؟) وقول أبى نواس (ككمون النار فى حجره) وكالذى نراه- فيما أورده السيرافى من قول قيس ابن الخطيم:

ديار التى كانت ونحن على منى تحل بنا لولا نجاء الركائب

فقد عقب عليه قائلا :"فإن بعض الناس يتأوله على معنى تحلنا وتنزلنا من غير أن تنتقل إلينا على المذهب الذى ذكرنا فى ذهبت به من غير أن تذهب معه. والأمر- عندى-على خلاف ذلك من قبل أنهم لما رأوا ديارها اشتاقوا إليها

---

(١) نظرية اللغة :٥٥

فتصوروها فصارت بالتصور كأنها معهم نازلة فى الديار فهى أنزلتهم ونزلت معهم".(١) أو الذى أورده من قول عمر بن أبى ربيعة:

وكان مجنى دون من كنت أتقى   ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

فقد أعقبه بقوله :"فحذف الهاء من ثلاثة وكان ينبغى أن يقول: ثلاثة شخوص ولكنه ذهب به مذهب النسوة.(٢) فمثل هذا هو الذى يقبل التأويل- وهو ليس عندنا بضرورة- أما ما عداه فلا يقبل التأويل، ومن ثم فليس له وجه، ومحاولة التماسه جهد ضائع؛ فليس فى السراب مظنة الإرواء.

على أن من ينعم النظر فيما ذكره حازم من قول الخليل ، وما ذكره سيبويه فى (باب مايحتمل الشعر) يدرك أن الوجه الذى يعنونه ليس إلا استقامة الوزن وتلاؤم الإيقاع. ويتجلى لنا ذلك على أوضح مايكون فى وصف سيبويه ماسلك به من الشعر هذا المسلك بالقبح حيث قال :"ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه فى غير موضعه، لأنه مستقيم ليس فيه نقص فمن ذلك قوله :

صددت فأطولت الصدود وقلما

وصال على طول الصدود يدوم"(٣)

إذ لامعنى لإثبات الاستقامة ونفى النقص – مع وضع الكلام فى غير موضعه- إلا اتساق النغم واطراد الإيقاع بسيرورة الوزن على وتيرة واحدة. والانفعال بالنغم المتسق، والإيقاع المطرد هو الذى استدعى منهم الإغضاء عما فى بنية التركيب من قبح، ولا عجب فعين الرضا عن كل عيب كليلة.

على أن سيبويه قد جاوز وصف الكلام بالقبح عند سلوكه مضايق الضرورة إلى وصفه بالضعف إذا كان ثم مندوحة عنها، وهذا ماصرح به قوله :"ولايحسن فى الكلام أن يجعل الفعل مبنيا على الاسم ولا يذكر علامة إضمار الأول..... ولكنه يجوز فى الشعر، وهوضعيف فى الكلام. قال الشاعر وهو أبو النجم العجلى:

قد أصبحت أم الخيار تدعى   على ذنبا كله لم أصنع

---

(١) ضرورة الشعر – أبو سعيد السيرافى- تحقيق د. رمضان عبد التواب :٨٥-٨٦

(٢) ضرورة الشعر:٢٠٧ -٢٠٨ .وهناك فى هذا الموضع عديد من الأمثلة تركناها خشية الإطالة

(٣) الكتاب :٨٥/١

فهذا ضعيف وهو بمنزلته فى غير الشعر، لأن النصب لايكسر البيت"(١)

وواضح أن منشأ الضعف – فى منظور سيبويه – رفع ما يصلح أن يكون مفعولا به للفعل (أصنع) وهو لفظ (كل) ولم ينطق الشاعر به على تلك الصورة فبقي الفعل غير مرتبط بمفعول وهذا ينعكس على مدى ارتباطه بما قبله ،ولو نطق به منصوبا لقوى ارتباط الفعل بما يسبقه مع بقاء الوزن على استقامته.

وفيما استعرضناه من كلام سيبويه نجد ان ما عبر عنه بقوله (باب ما يحتمل الشعر) لم يكن يعنى به شيئا سوى الضرورة ،وهذا ما أفصح عنه فى عبارة صريحة لا مجال لتأويلها، ولا مساغ للمشاحة فيها وهى قوله :"وليس شئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها"(٢) وهو تصريح يلقى ضوءا على لفظ الاحتمال فى مطلع حديث الضرورة يكشف عن مراده به وهو الإغضاء عما تخلعه على الشعر من مغمز لا الاحتمالات أو الإمكانات الشعرية كما زعم الحداثيون، وما دام ثمة مغمز فليس من الصواب مؤاخذة الجرجانى أو ابن فارس أو غيرهما حين يصف شعر الضرورة بالخطأ سواء أكان من إبداع القدماء أو المحدثين.

– **الثانى** :أعتبار الضرورة ظاهرة لغوية فارقة بين الشعر والنثر فى منظور السلف – كما قرر الدكتور راضى وغيره يحتاج إلى تأمل دقيق فى منظورهم هذا ليدرك على وجهه لا أن يؤخذ بشكل مسطح كما فعل نقادنا العاصرون –؛ فليس مرد ذلك الفرق إلى التألق الفنى –على زعمهم– بل إلى الجواز والمنع وليس كل ما هو جائز تتراءى فيه ملامح البداعة والرونق أو سيما الأناقة والظرف ،ولنا –حينئذ – أن نشيح الوجه عن قول الدكتور راضى –عقب ما أورد من تفنيد أبى حيان لمفهوم الضرورة عند ابن مالك–:ومن الواضح أننا أمام لغة خاصة أو مستوى لغوى خاص يمتاز به الشعر –أو الأدب بخصوص مفهومه– عما سواه لا مجرد بحث فيما يجوز لغويا أو نحويا وما لايجوز كما هو الشائع عن بحث الضرورة"(٣) فليس خليقا بأن

---

(١) الكتاب :١/٨٥

(٢) الكتاب :١/٣٢

(٣) نظرية اللغة :٥٩

يسمع فضلا عن الإصغاء إليه؛ إذ الشيوع ليس مناطه الغفلة لكن مناطه الذوق الدقيق لطعوم الشعر: ما سلك منه مضايق الضرورة ،وما سلك مناهج السعة والاختيار والاصطدام بجدار اللغة - كما عبر البعض لايفضى إلى معين رائق بل إلى كدر لا يستساغ عند ذوى الطباع الفطرية.

وأما ما أسماه ابن جنى صيالا وتخمطا من الشاعر فإنه لايعدو أن يكون انعكاسا لهوى بعثه إلى التماس العذر للمتنبى - شاعره المفضل -كما قرر ذلك الدكتور راضى ، وكما ينبئ عنه قوله :"وذاكرت المتنبى (شاعرنا) نحوا من هذا وطالبته به فى شئ من شعره فقال :لاأدرى ما هو إلا أن الشاعر قال :

لسنا كمن حلت إياد دراها

فعجبت من ذكائه وحضوره مع المطالبة له حتى أورد ما هو فى معنى البيت الذى تعقبته عليه من شعره، واستكثرت ذلك منه والبيت قوله:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه".(١)

ولست ادرى كيف غفل الدكتور راضى عن هذا الهوى أولم أغفله مع بيانه إياه؟؟ ألا يؤمن بأثر الهوى فى التناول النقدى ؟ بل لست أدرى لماذا غض نظره عن مضمون الاعتراض فى قول ابن جنى (على قبحها وانخراق الأصول بها)؟وعن مضمون الاحتراس فى قوله (فاعلم أن ذلك-على ما جشمه منه وإن دل على جوره وتعسفه- فإنه مؤذن بصياله وتخمطه)؟؟ ألأن الصيال والتخمط يعفى على القبح ، ومجاوزة الأصول والجور والتعسف ؟أم لأنه يحيل تلك المساوئ حسنا؟؟ومتى كان سوء النسج فى الحرير براعة؟ أو كانت فوضى الألوان فى اللوحة فنا؟

وإذا لم يكن الصيال- مع ماذكره- دليلا قاطعا على ضعف لغة الشاعر، ولاقصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته -كما يزعم - فماذا يكون ؟ ولماذا لم يكشف عن أوجه الحسن فى قول المتنبى حين فصل بين المتلازمين بأجنبى، وارتكب ماهو أغلظ من الفصل بتقديم خبر (كأن) عليها ؟أهى روح المغامرة والرغبة فى التحدى واجتياز كل مخوف كما يرى الدكتور راضى؟ وهل المغامرة والتحدى بإساءة النسج وإشاعة

---

(١) الخصائص :٣/٤٠٣

الفوضى فى الألوان ينشئان ثوبا أنيقا أو لوحة بارعة ؟ وماذا يقول الدكتور راضى فى وصف السيرافى لقول الفرزدق :

(وما مثلة فى الناس إلا مملكا .. الخ البيت) بأن "فيه ضروبا من العيوب" ؟(١) هل يصف السيرافى بتخلف الذوق؟ وإذا عرف أن الإمام عبد القاهر وصفه بالفساد كما وصف أبياتا للمتنبى منها البيت الذى ذكره ابن جنى(٢) فهل يمد مظله الوصف بتخلف الذوق عليه؟

وإذا لم يكن لمن يحترم رأيه وعقله أن يزعم أن ما خلعته الضرورة على هذه الأبيات وأمثالها من قبيل المحاسن فإن لنا أن نعرض عما رآه الشاطبى من :"أنه قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فبها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم فى هذه الحال يرجعون إلى الضرورة؛ لأن اعتناءهم بالمعانى أشد من اعتنائهم بالألفاظ، وإذا ظهر لنا أن مالا ضرورة فيه يصلح هنالك فمن أين يعلم أنه مطابق لمقتضى الحال؟(٣)؛ لأن من يظهر له صلاحية مالا ضرورة فيه لاستقامة الوزن فى بناء القصيدة لابد أنه يمتلك من الحس الشعرى قدرا يمكنه من إدراك تلك الصلاحية، ومن يعز عليه إدراك مطابقة مالا ضرورة فيه لمقتضى الحال يعزعليه- أيضا- إدراك مطابقة ما فيه ضرورة لمقتضاها ومثله ليس أهلا لتلقى الشعر فضلا عن تذوقه وتعرف ملامح الحسن فيه.

وبهذا يتبين خطأ ماقام على تلك الرؤية وأمثالها من أن "حديثهم فى مسألة الضرورة.. يشكل واحدة من صور الإحساس بوجود مستويين على الأقل من مستويات الاستخدام اللغوى حيث تمثل لغة الشعر بكل خصائصها أرقى المستويين وهو المستوى الفنى"(٤)، فهى- إن كانت من خصائص لغة الشعر لاتمثل معلما من معلم الفن فيها،ولكنها-كما يقول الدكتور رمضان عبد التواب-:"ليست إلا أخطاء غير

---

(١) ضرورة الشعر :١٨٦

(٢) ينظر دلائل الاعجاز :٦٥-٦٧

(٣) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - عبد القادر البغدادى- تحقيق عبد السلام هارون :١/٣٣،٣٤ ط دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٩م

(٤) نظرية اللغة :٦٠

شعورية فى اللغة.. شعرها ونثرها بدليل ورود الآلالف من الأمثلة الصحيحة فى الشعر والنثر على سواء غاية ما هنالك أن الشاعر يكون منهمكا ومشغولا بموسيقى شعره،وأنغام قوافيه فيقع فى هذه الأخطاء من غير شعور منه"(١). كما يتبين خطأ من زعم أنه لولا الحرية- التى تمثلها الضرورة لما أمكن للشعر أن يكون أداة ناجحة من أدوات التعبير الفنى ومن يزعم أن الاعتداد بمسألة الأصل وسلامة اللغة ومحاولة التوفيق بين الأصل والخروج عليه فى الأداء الشعرى ودراسة الضرورة من هذا المنطلق أدى إلى مزلق الفصل :"بين الكلام كشكل .. وبين سائر عناصر الإبداع الأخرى التى تسهم مع الشكل (الفيزيقى) للكلام فى بناء النص الشعرى كالشعور واللاشعور، والمعنى والإيقاع الناتج عن المفاعلات اللغوية"(٢)؛ لأن الايقاع الذى يؤدى إلى هذا الخروج إنما يكون فى حالة اللاشعور كما بين ذلك الدكتور رمضان، ومن الطبيعى للشاعر المفلق أن يعود إلى مراجعة ما أفرزته قريحته فى لحظة اللاشعور بالصقل والتهذيب، وليس فى مراعاة الأصل أو سلامة اللغة حيف على الإيقاع أو على المعنى أو على الشعور حتى يكون مزلقا، وإلا فمن أين أدرك الباحث فى العدول أن العدول فى بيت الفرزدق (وما مثله فى الناس إلا مملكا.. الخ) :"بالتقديم والتأخير تم فى أداء معاظل ففسدت الاستجابة الفنية لدى المتلقين على السواء"(٣)؟ وإذا كان هذا الإدراك تهيأ له بمراعاة الأصل فلنا أن نزعم أن رؤية ابن رشيق تسنمت ذروة الدقة حين قال :"على أنه لاخير فى الضرورة... ومنها مايسمع عن العرب ولايعمل به؛ لأنهم أتوابه على جبلتهم والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله فى العيب يلزمه إياه".(٤)

وإنما كانت لاخير فيها لما تخلعه على العمل الإبداعى من قبح أو- كما يقول أبو هلال العسكرى- :"تشين الكلام وتذهب بمائه".(٥) وماذا يبقى فى الكلام إذا ذهب ماؤه وغاض رواؤه ؟

---

(١) فصول فى العربية :١٦٣

(٢) العدول :١٣٧

(٣) نفسه وينظر :١٣٣-١٣٤

(٤) العمده فى محاسن الشعرة ونقده :٢/٢٦٩

(٥) الصناعتين - أبو هلال العسكرى :١٤٣ط صبيح بدون تاريخ.

وإلى هنا ينتهى بنا الشوط إلى الأمر الثالث وهو :

* * *

- **ما فى القرآن والسنة** - على زعمهم - مما أسموه كسر البناء والترخص يعنون به مايسميه بعضهم الخروج على قوانين النحو، والضرورة، وكأنهم ابتدعوا هذا المصطلح ليدفعوا عن أنفسهم اللائمة ممن يتوجه إليهم بالتساؤل : أفى القرآن خروج أو ضرورة ؟ أو ليروج باطلهم بما ألبسوه من زخرف القول، ولعل الاحتمال الثانى هو الأرجح لورود لفظ الخروج على قوانين النحو الشكلية، ولفظ الضرورة على أسلة أقلامهم كما سبق أن رأينا(١) وقد ذكروا لذلك أمثلة نوردها هنا مرة أخرى لنرى مدى توافقها مع ماتراءى لهم : فقد ساق الدكتور (مندور) ثلاثة أمثلة لخروج القرآن- فى منظوره- على قوانين النحو الشكلية قائلا :"وذلك مثل استعماله الإفراد بدلا من التثنية فى قوله (فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى) أو بالإفراد عن الجمع كقوله (واجعلنا للمتقين إماما) وكذلك تقديم الضمير على مايفسره فى الآية (فأوجس فى نفسه خيفة موسى).

وساق الدكتور تمام أمثلة من القرآن لما أسماه بالترخص- ونكتفى منها بما يتصل بالتركيب- قائلا :"ومن أمثلة الترخص فى القرآن وصف المرفوع بالمجرور كما فى قراءة (عاليهم ثياب سندس خضر) أو عطف المنصوب على المرفوع كما فى (والموفون بعدهم إذا عاهدوا والصابرين)... أو الترخص فى الرابط كحذف الفاء من (وإن أطعتموهم إنكم لمشركون) أو (ولئن اتبعت أهواءهم بعد الذى جاءك من العلم مالك من الله من ولى ولا نصير) أو الترخص فى التضام بحذف الفعل المجزوم بعد لما فى (وإن كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم) أو حذف الأداة كما فى (تالله تفتأ تذكر يوسف).

وساق أمثلة لمثل ذلك من الحديث قائلا :" ومن الترخص فيه قوله صلى الله عليه وسلم فى حديث أم زرع :(جلس إحدى عشرة نسوة) أى امرأة، وقوله :(ثم أتبعه ستا من شوال) أى ستة، وقوله :(إن قعر جهنم لسبعين) أى لسبعون".

---

(١) ينظر : النقد المنهجى لمندور :٢٦٥ ط نهضة مصر سنة١٩٤٨، والأصول لتمام حسان :٨٥-٨٦ ط الدار البيضاء سنة ١٩٨٠ .وقد أوردنا قولهم فى صفحة :٢١٧-٢٢٦من هذه الدراسة.

وقبل النظر فى تلك الأمثلة لتجلية بعدها عما استهدفوه منها أود أن ألفت إلى حقيقة ناصعة لاينبغى أن تخطئها عين مبصرة وهى أن القرآن الكريم مصدر اللغة الأول، وقد استحوذ على تلك المكانة بسبقه كل النصوص التى استنبطت منها قواعد اللغة إلى التدوين. فمن المعروف لكل عالم مسلم أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان له كتاب يكتبون الوحى إثر نزوله مباشرة، وأن عثمان رضى الله عنه عندما هم بجمع القرآن وكلف من كلف للنهوض بجمعه كان من وصاياه مامضمونه: أنكم إذا اختلفتم فى شىء فاكتبوه بلغة قريش فإنه نزل بلسانها(١). ومن ثم يسوغ لنا أن نقول- واثقين-: إن القرآن لم يخرج على قواعد اللغة لأمرين:

الأول : أن تلك القواعد مستنبطة من ملاحظة هيئة ألفاظه ضبطا ووزنا، وصور تراكيبه وعلائق أجزائها بعضها ببعض.

الثانى : أن هذه القواعد استهدف بها مستنبطوها الحفاظ على لغته وصيانتها من التحريف والتبديل، فسلامة ألسنة الناطقين بالعربية سبيل إلى بقاء لغته على ماكانت عليه يوم باشرت آياته الأسماع. ومن ثم فإن القول بخروجه على قوانين اللغة نحوها وصرفها غير مقبول كما أن الادعاء بوجود الترخص فيه غير سائغ، وإنما رد القول بالخروج على قواعد النحو لابتنائه على تصور خاطىء وهو التماس الجمال والجدة والطرافة؛ إذ كيف يتأتى شىء من ذلك فى إبداع يخرج عن منهج اللغة وطرائقها فى الأداء ؟ وكذلك رد القول بالترخص؛ لأنه يعنى الأخذ بالرخصة، وإنما يؤخذ بها عندما تتعذر العزيمة أو يلابسها شىء من العسر والمشقة كما هو متعالم مشهور؛ ونظن ظنا يشارف حد اليقين أن القائل بالترخص - رغم استحداثه لهذا المصطلح- استشعر أن إطلاقه على أسلوب القرآن والحديث سيبعث فى النفوس شيئا من الامتعاض فراح يسوغ قبوله ولكنه فيما استهدف من ذلك أورد ما يجعله خليقا بمزيد من الامتعاض والنفور وذلك مايطالعنا به تعقيبه على ما أسماه التحوير بقوله :"ولسنا نجد مثل هذا الترخص فى النثر الفنى أو العلمى، وربما كان امتناعه فيهما لأنهما بعد عصر السليقة؛ لأن الترخص إنما يحسن مع السليقة، وإذا ترخص من لا سليقة له عد

(١) ينظر : فتح البارى بشرح صحيح البخارى- أحمد بن على المعروف بابن حجر :٦٢٥/٨-٦٢٧ ط دار الريان للتراث الأولى سنة ١٤٠٧-١٩٨٧.

ذلك منه فى قبيل الخطأ"(١).

ونحن بإزاء هذا القول نتساءل : ماسر عدم الترخص فى النثر بنوعيه بعد عصر السليقة ؟ ألا يرجع ذلك إلى استقامة الألسنة على نهج العرب فيما قذفت به قرائحهم من فنون القول. ذلك النهج الذى هيأه العلماء بما منحهم الله من دقة الملاحظة حتى إنهم أدركوا ماليس بشائع، ولحظوا أنه مختص بالقريض أو بقبيلة من القبائل فأسموا الأول ضرورة، والثانى لغة ؟. إن القول بورود الضرورة أو الترخص (المرادف المستحدث) سليقة غفلة أو تمويه، ولايجوز أن يمر أى منهما دون التنبه له أو الإشارة إليه؛ فقد كانت السليقة تجرى على لسان الشاعر العربى لغة صحيحة، فإن زل ووجد من يأخذ بيده إلى الجادة استقام عليها كما تلمع إلى ذلك قصة النابغة حين أقوى- وقد أوردناها فيما سبق- وإلا اعتبرها النحاة ضرورة، واعتبرها النقاد ضرورة أو خطأ، ولوعد ما جرى على لسانه من ذلك سليقة لكان صحيحا، ولايمكن احتسابه فى عصر مابعد السليقة خطأ، ومن يصر على التخطئة يكن متحكما يمكن أن يواجه بمثل ما ووجه به الأصمعى حين أنشده رجل قوله.

ترافع العز بنا فارفنعا

وقال له : لايجوز. قال فكيف جاز للحجاج أن يقول :

* تقاعس العز بنا فاقعنسسا*

ولا يجوز لى أن أقول : فارفنعا ؟؟(٢)

وفى ذلك من العبث باللغة مافيه مما يجعل القول بالسليقة فيما سمى بالترخص مجازفة لا يضيء طريقها شعاع من صواب.

ولنا بعد ذلك أن نتساءل : ألم يكن للنثر الفنى الذى لاترخص فيه- كما زعم صاحبنا- وجود فى عصر السليقة ؟ ومن أى قبيل نعد أسلوب القرآن : أمن قبيل الشعر أم من قبيل النثر ؟ وإذا كان نثرا فلم وجد فيه الترخص الذى لاأثر له فيما جادت به قرائح البشر ؟

وإذا غضضنا النظر عن الترخص من صاحب السليقة فهل لنا أن نعده من

---

(١) الأصول : ٨٧
(٢) الموشح : ٥٦٢

وجوه الإعجاز فى القرآن أولا ؟ وإذا لم يكن من وجوه الإعجاز فهل يصح الزعم باحتواء القرآن على ماهو فى طاقة البشر ؟ وإن كان من وجوهه فكيف يكون الترخص إعجازا مع إيحائه بأنه مسلك ألجأت إليه الضرورة ؟

وبعد. فقد آن لنا أن ننظر فيما أسموه خروجا على قواعد النحو الشكلية أو ترخصا ولينكشف مدى التجاوز فى هذه القضية نعود إلى أسلافنا لنرى وجهتهم فى الآيات التى أوردوها شاهدا لهذا المصطلح أو ذاك.

وممن نلتقى به فى هذا الصدد المبرد. فقد أورد قول الشاعر :

طليق الله لم يمنن عليه   أبو داود وابن أبى كثير

ولا الحجاج عينى بنت ماء   تقلب طرفها حذر الصقور

ثم علق عليه قائلا :"هذا غاية فى صفة الجبان، ونصب (عينى) بنت ماء على الذم وتأويله :أنه إذا قال جاءنى عبد الله الفاسق الخبيث فليس يقول ذلك إلا وقد عرف بالفسق والخبث فنصب بأعنى وما أشبهه من الأفعال نحو (انكر). وهذا أبلغ فى الذم أن يقيم الصفة مقام الاسم، وكذلك المدح، وقول الله تبارك وتعالى (والمقيمين الصلاة) بعد قوله (لكن الراسخون فى العلم منهم) إنما هو على هذا..... وقرأ عيسى بن عمرو :(وامرأته حمالة الحطب) أراد وامرأته فى جيدها حبل من مسد فنصب على الذم، ومن قال :إن امرأته مرتفعة بقوله سيصلى نارا ذات لهب فهو يجوز. وليس بالوجه أن يعطف المرفوع على المضمر حتى يؤكد نحو: (اذهب أنت وربك فقاتلا..)."(١) ولعل فى عبارة المبرد مايكشف عن وجه الخطأ فى القول بالخروج على قواعد النحو، أو القول بالترخص، فما جاء فيه الوصف مقطوعا عن الموصوف ليس من هذا ولاذاك وإنما هو نسق أدائى جرى به اللسان العربى لغرض، هو وثاقة اتصال الصفة بالموصوف وشدة ظهورها فيه بخلاف ماجاء على أصله وهو الإتباع فليس له أكثر من بيان مجرد الاتصاف بالصفة أما وثاقتها وشدتها فذلك شىء آخر، وكذلك الشأن فيما جاء ظاهره عطف المنصوب على المرفوع؛ فإنه ليس على ظاهره كما توهم المتوهمون وإنما هو من قبيل عطف الجملة على الجملة لا من عطف المفرد على المفرد؛ ولذا يقدر المنصوب معمولا لعامل محذوف ويكون العامل ومعموله جملة

---

(١) الكامل :١/٤٤-٤٥

معطوفة على ماقبلها، وإنما يسلك به هذا المسلك للإيماء إلى وثاقة الإيمان وقوة إقبال المصلين عليه وتمكنه من قلوبهم شأنهم فى ذلك شأن الراسخين فى العلم بخلاف ما لوجرى على نسق عطف المفرد على المفرد فقيل :(لكن الراسخون فى العلم منهم... والمقيمون الصلاة) فانه لايزيد عن بيان مجرد الوصف بإقامة الصلاة وما تستلزمه من مجرد الإيمان بما أنزل على محمد صلى الله عليه وسلم. أما قوة الايمان، وتمكنه من النفوس فإنما يتجلى فيما جاء على النسق القرآنى الذى عرفنا طبيعته، وكم المبرد كان دقيقا حين قال : (إنما هو على هذا).

هذا مما لحظه بعض السلف أوردناه لنومىء من خلاله إلى أنهم أدركوا- وهم أقرب إلى السليقة العربية ممن أتى بعدهم- مرامى هذا النسق من التعبير القرآنى انطلاقا من تعرفهم على طرائق العرب فى سياقاتهم الأسلوبية وتمرسهم بها، وقدمناه ليكون توطئة لرؤيتهم فيما توهم أنه شواهد للخروج أو الترخص حيث بدا فيه الربط بين ماجاء من كلام العرب وما جاء من آيات القرآن على هذه الوتيرة من تركيب العبارة.

- ونبدأ بما أورده مندور. ففى قوله تعالى.(فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى) بين الزمخشرى سر الإفراد بعد التثنية قائلا ."وإنما أسند إلى آدم وحده فعل الشقاء دون حواء بعد اشتراكهما فى الخروج؛ لأن فى ضمن شقاء الرجل- وهوقيم أهله وأميرهم- شقاءهم كما أن ضمن سعادته سعادتهم فاختصر الكلام بإسناده إليه دونها مع المحافظة على الفاصلة، أو أريد بالشقاء التعب فى طلب القوت. وذلك معصوب برأس الرجل، وهو راجع إليه".(١)

وفى قوله تعلى (واجعلنا للمتقين إماما) قال الزمخشرى فى تفسيره "أراد أئمة فاكتفى بالواحد لدلالته على الجنس، ولعدم اللبس كقوله تعالى (ثم يخرجكم طفلا) أو أراد: واجعل كل واحد منا إماما، أو أراد جمع (آم) كصائم وصيام".(٢)

ولعل من الواضح أن ما قاله الزمخشرى يكشف ما فى الادعاء بالخروج على قواعد النحو-المزعوم أنها شكلية- من بعد عن الصواب فإذا نظرنا إلى قوله تعالى

---

(١) الكشاف - محمود بن عمر الزمخشرى :٥٥٦/٢ ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٩٢-١٩٧٢
(٢) نفسه :١٠٢/٣

(فأوجس فى نفسه خيفة موسى) بدا القول بالخروج فيها أكثر بعدا عن تلك الساحة بل بدا لنا أغرب وأعجب؛ لأنه ينم عن غفلة لايقع فيها طالب علم أدرك منه ذروا قليلا فضلا عن ناقد حصل من فنون المعرفة والثقافة ما يؤهله للتصدى للنقد الأدبى وتتجلى تلك الغفلة إذا عرفنا أن الوصف بالخروج لا يلحق الضمير المذكور قبل مفسره إلا إذا كان مفسره متأخرا فى اللفظ والرتبة أما إذا كان متقدما فى الرتبة فلا يلحق به هذا الوصف. يبين ذلك ابن عقيل حيث يقول:"وشاع فى لسان العرب تقديم المفعول المشتمل على ضمير يرجع إلى الفاعل المتأخر.. وإنما جاز ذلك – وإن كان فيه عود الضمير على متأخر لفظا–لأن الفاعل منوى التقديم على المفعول؛ لأن الأصل فى الفاعل أن يتصل بالفعل فهو متقدم رتبة وإن تأخر لفظا".(١) ويستمر فى بيانه فيقول:"وشذ..عود الضمير من الفاعل المتقدم على المفعول المتأخر.. نحو:زان نوره الشجر ..وإنما شذ ذلك؛ لأن فيه عود الضمير على متأخر لفظا ورتبة؛ لأن الشجر مفعول وهو متأخرلفظا ،والأصل فيه أن ينفصل عن الفعل فهو متأخر رتبة".(٢) وقد مثل الشيخ محيى الدين للنوع الأول بقول الأعشى:(٣)

كناطح صخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ولا يخفى على ذى بصر أن النص القرآنى يسلك مسلك قول الأعشى. فكيف يوصف بالخروج على قواعد النحو؟على أننا لو أخذنا برأى الكوفيين لم يكن ثمة خروج على قواعد النحو أيا كان مرجع الضمير أومفسره كما قال الدكتور مندور(٤).

وهنا نرى أننا بحاجة إلى النظر فيما قاله السلف فى الآيات التى رأى فيها الدكتور تمام ترخصا. وأول هذه الآيات قوله تعالى :(عاليهم ثياب سندس خضر).

وفيها قال الزمخشرى :"وخضر واستبرق بالرفع حملا على الثياب وبالجر حملا على السندس".(٥) وثانيتها قوله تعالى :(والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين) وفيها قال

---

(١) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك :١٠٥/٢
(٢) نفسه
(٣) نفسه هامش رقم (١)
(٤) ينظر رأى أبى عبد الله الطوال، وابن جنى – شرح ابن عقيل :١٠٥/٢-١٠٩
(٥) الكشاف : ١٩٩/٤

الزمخشرى :"والصابرين منصوب على الاختصاص والمدح إظهارا لفضل الصبر فى الشدائد ومواطن القتال على سائر الأعمال".(١)

هاتان الآيتان هما اللتان خالف فيهما التابع المتبوع فى الظاهر الذى توهمه الدكتور تمام ترخصا. ولا أظن أحدا يخفى عليه أن الآية الأولى فيها احتمالان، وتخريجها على الثانى تناوله النحاة بالجواز وهو ماسمى بـ(المجاورة). ولنا أن نتساءل : مادام الرفع هو الأصل ولامانع منه فلم نلجأ إلى الجر مع أنه لاضرورة إليه؟ ولم نسميه ترخصا مع أن النحاة أجازوه فى غير ماتدعو إليه الضرورة وهو الشعر ؟ أما الثانية فمن القصور أن نذهب إلى عطف المنصوب على المرفوع مع مابينه السلف من التوجيه الذى لم يقف عند التماس الصحة بل مضى إلى بيان المفارقة فى المعنى بين ماجرى عليه الرأى بإرادة الاختصاص، وبين ماوقف عنده الوهم من النظر إلى ظاهر السياق.

ونمضى لننظر فيما وصف بالترخص فى المطابقة ونرى رأى السلف فإذا بهذا الوصف يبدو فجا بين الفجاجة. يقول الشيخ سليمان العجيلى تعقيبا على قول الجلال المحلى فى تفسير لفظ منفطر فى قوله تعالى (السماء منفطر به): (ذات انفطار):"قوله ذات انفطار جواب سؤال تقديره: لم لم تؤنث الصفة فيقال: منفطرة؟ فأجيب بأجوبة منها: أن هذه الصيغة صيغة نسب أى ذات انفطار نحو: امرأة مرضع وحائض. أى ذات إرضاع وذات حيض، ومنها أنها لم تؤنث؛ لأن السماء بمعنى السقف. قال تعالى :(وجعلنا السماء سقفا محوظا). ونقل عن السمين وجوها "منها تأويلها بالمشتق، ومنها أنها- يعنى السماء- تذكر وتؤنث"(٢). ويقول فى توجيه مجيء الفعل (تجهلون) من قوله تعالى :(بل أنتم قوم تجهلون) على نهج الخطاب :"فإن قيل (تجهلون) صفة لقوم والموصوف لفظه لفظ الغائب فهلا طابق الوصف الموصوف؟ أجيب بأنه قد اجتمعت الغيبة والمخاطبة فغلبت المخاطبة؛ لأنها أقوى"(٣). وبمثل ذلك قال الزمخشرى من قبل(٤).

---

(١) نفسه :١/٣٣١
(٢) الفتوحات الإلهية :٣/٤٣١
(٣) نفسه :٣/٣٢٠
(٤) الكشاف :٣/١٥٣

ومن قول الشيخ العجيلى، والزمخشرى نرى أن القول بالترخص لامبرر له، لأن الاحتمالات فى لفظ (منفطر) وبخاصة إجازة اللغة تأنيث السماء وتذكيرها، والتغليب أمر متعارف فى اللغة جواز إيثاره واستعماله فهل لنا أن نسمى ماهو جائز فى استعمالات اللغة ترخصا؟ وإن جاز فبم نسمى الاستعمال الآخر؟

ونمضى لننظر ماقيل فيما سمي ترخصا فى الرابط وأول مايلقانا من ذلك قوله تعالى :(وإن أطعتموهم إنكم لمشركون)، فقد قال الشيخ العجيلى فى توجيهه :"قيل إن اللام لام التوطئة للقسم فلذلك أجيب القسم المقدر بقوله (إنكم لمشركون) وحذف جواب الشرط لسد جواب القسم مسده وجاز الحذف لأن فعل الشرط ماض"(١). ومع صحة الرؤية فيما حكاه الشيخ ونهوضها بما يخرج النص من حيز ماسمى بالترخص فإن الاعتماد على مقدر للاستدلال به على محذوف يغض منه ويجعل الأدق فى التوجيه أن يكون الدليل على حذف جواب الشرط قوله (إنكم لمشركون) فهو جملة مستأنفة سيقت تعليلا لجملة الشرط والتقدير: وإن أطعتموهم فقد عصيتم لأنكم مشركون، ولا يضير هذا التوجيه تأخير الدليل، فقد أورد الأشمونى فى شرحه لقول ابن مالك (والشرط يغنى عن جواب قد علم) نظيرا لذلك وهو قوله تعالى (فإن استطعت أن تبتغى نفقا فى الأرض أو سلما فى السماء فتأتيهم بآية ولو شاء الله لجمعهم على الهدى) إذ تقدير الجواب عنده (فافعل) ودليل هذا الجواب- كما يبدو لنا- بقية الآية وهو متأخر. وقد ألمح الأشمونى إلى تأخر مادل على الحذف فى هذه الآية وما شاكلها بقوله (وهذا كثير) ثم بما أردفه من قوله :"ويجب ذلك إن كان الدال عليه ماتقدم مما هو جواب فى المعنى نحو (وأنتم الأعلون إن كنتم مؤمنين)"(٢). فوجوب الحذف مع تقدم الدليل يعنى أن كثرته تكون مع تأخره.

ثم نمضى فيلقانا قوله تعالى (ولئن اتبعت أهواءهم ..) الخ فقد قال الشيخ العجيلى فى توجيهه :"قوله:مالك من الله من ولى ..الخ جواب القسم، وجواب الشرط محذوف دل عليه المذكور؛ وذلك لأن القاعدة أنه إذا اجتمع شرط وقسم يحذف جواب المتأخر منهما كما قال ابن مالك:

---

(١) الفتوحات الإلهية :٨٤/٢

(٢) شرح الأشمونى – صدر حاشية الصبان :٢٥/٤

واحذف لدى اجتماع شرط وقسم   جواب ماأخرت فهوملتزم

ا.هـ شيخنا".(١) وما قاله الشيخ العجيلى أو حكاه عن شيخه أبلغ تفنيدا للقول بالترخص وكيف يصح القول بالترخص فى مثل ذلك وهو أمر قررته اللغة وتوارثته أجيال العلماء جيلا بعد جيل؟ وإنه لعجيب أن يصدر مثل هذا عن رجل كرس جل عنايته للبحث فى اللغة.(!)

وإذا عجبنا من ذهابه إلى الترخص بحذف الرابط فإن عجبنا ليصل إلى مدى أبعد من قوله بالترخص بحذف الفعل المجزوم بعد لما فى قوله تعالى (وإن كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم..)؛ ذلك أن (لما) هنا ليست هى الجازمة للفعل. يبين ذلك ماذكره الشيخ السمين من أن فى هذه الآية أربع قراءات وهى: أن تقرأ (إن) و (لما) مشددتين ومخففتين، وبتخفيف الأولى وتشديد الثانية وبالعكس.

- وعلى الأولى فاللام الداخلة على (ما) لام الابتداء و(ما) اسم موصول بمعنى الذى أو نكرة موصوفة، والجملة بعدها صلة أو صفة. أما اللام فى (ليوفينهم) فهى جواب قسم مضمر.
- وفى كل من القراءات الثلاث الأخريات: تحتمل (لما) ثلاثة أوجه :أن تكون مكونة من حرف الجر (من) و(ما) الموصولة أو من اسم موصول (من) بفتح الميم، و(ما) الزائدة وعلى هذين الوجهين تكون النون قد قلبت ميما ثم حذفت استثقالا لتوالى الميمات، و(ما) على الأول اسم، وعلى الثانى حرف زائد. أما الوجه الثالث فأن تكون بمعنى إلا كما فى قوله تعالى :(إن كل نفس لما عليها حافظ)(٢). وبمثل ذلك قال مكى بن أبى طالب القيسى(٣)، وأضاف إلى ذلك قوله :"وقد قيل :إن (لما) بالتشديد مصدر (لم) أجرى فى الوصل مجرى الوقف، وهوقول ضعيف فى الإعراب لايجوز إلا فى الشعر، وضعيف فى المعنى".(٤)

ثم نمضى إلى ماسمى بالترخص بحذف الأداة فنجد الشيخ يحيى بن حمزة

---

(١) الفتوحات الإلهية :١/١٠١

(٢) ينظر : الفتوحات الإلهية :١/٤٢٦ - ٤٢٧

(٣) ينظر : الكشف عن أوجه القراءات السبع عللها وحججها :١/٥٣٧- ٥٣٨ط رابعة- مؤسسة الرسالة- بيروت سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

(٤) نفسه

العلوى يذكر ما يومىء إلى تفنيده وهو ماجرت به الألسن من كثير الاستعمال فهيأ لها التخفف بحذف بعض مايتصل به وهو حروف المعانى، ولا يخفى أن كثرة الاستعمال ليست ترخصا ولكنها نسق أدائى. قال الشيخ :"ولما كانت أحرف المعانى كثيرة الدور والاستعمال فى الكلام توسعوا فى الإيجاز بحذفها".(١) وأول مامثل به من ذلك قوله تعالى :(تالله تفتأ تذكر يوسف) ثم أردفه قول امرىء القيس:

فقلت يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

وقول قيس بن عاصم المنقرى عندما نهاه سعد بن أبى وقاص عن شرب الخمر:(٢)

رأيت الخمر صالحة وفيها مناقب تهلك الرجل الحليما

فقلت يمين الله أشربها حياتى ولا أسقى بها أبدا نديما

هذا ما قاله السلف فيما اعتبره الدكتور ترخصا فى القرآن الكريم، فهل يصدق اعتباره؟ هذا ماسنتركه للقارىء ليبدى رأيه فيه. وننتقل لنرى مااعتبره ترخصا فى الحديث الشريف.

ونقف أول مانقف مع حديث أم زرع (جلس إحدى عشرة نسوة) فنجد الإمام البخارى يذكره برواية أخرى تقول: (جلس إحدى عشرة امرأة)(٣) وهى الصحيحة فيما نرى، ولكن صاحب الفتح حكى قول القاضى عياض فقال :"ذكر عياض أن فى بعض الروايات (جلس إحدى عشرة نسوة) ثم حكى توجيه عياض لهذه الرواية قائلا :"قال : فإن كان بالنصب احتاج إلى إضمار (أعنى) أو بالرفع فهو بدل من إحدى عشرة، ومنه قوله تعالى (وقطعناهم اثنتى عشرة أسباطا) ونقل عياض عن الفارسى أنه بدل وليس بتمييز".(٤)، وفى كونه بدلا قال الأشمونى :"وهو الوجه"(٥) ولا نستطيع أن نقول بالترخص فى الرواية الأولى كما لامجال للقول به فى الثانية مع مثل هذا التوجيه

---

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الاعجاز :٢/٣ ط دار الكتب العلمية – بيروت
(٢) نفسه
(٣) فتح البارى بشرح صحيح البخارى :١٦٣/٩
(٤) نفسه : ١٦٦/٩
(٥) شرح الأشمونى – صدر حاشية الصبان :٦٣/٤ . هذا وقد نقل الأشمونى عن ابن مالك فى شرح الكافية أن (أسباطا) فى الآية تمييز، وتأنيث العدد مع المعدود المذكر حملا على المعنى، وصح الحمل لاتصاله بما يقويه وهو قوله (أمما) والأمم جمع أمة . ينظر الأشمونى ٦٢/٤-٦٣، ومعه حاشية الصبان.

الذى لاترفضه اللغة.

فإذا ماوقفنا مع الحديث الثانى وهو قوله صلى الله عليه وسلم :(من صام رمضان ثم أتبعه ستا من شوال..) وجدنا الإمام النووى يتناوله بالتوجيه قائلا :"قال أهل اللغة : يقال : صمت خمسا وستا، ويقال :خمسة وستة، ولايجوز ست أيام. فإذا حذفوا الأيام جاز الوجهان، ومما جاء حذف الهاء فيه من المذكر :إذا لم يذكر بلفظه قوله تعالى (والمطلقات يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشرا) أى عشرة أيام، وقد بسطت هذه المسألة فى تهذيب الأسماء واللغات".(١) وهذا يعنى أن الإمام النووى تناول مسألة تذكير العدد مع المعدود المذكر إذا لم يظهر فى بنية التركيب تناولا لغويا قبل أن يعرض لها فى شرح الحديث النبوى وتوجيهه؛ ولذا نرى أن جواز الوجهين على درجة واحدة من الفصاحه لأنها خاصة بما عومل فيه العدد معاملة ما ذكر معه المعدود كما يومىء إلى ذلك قول الأشمونى:"فالفصيح أن يكون كما ذكر، ويجوز أن تحذف التاء من المذكر، ومنه : وأتبعه بست من شوال".(٢) وما يجوز فيه الأمران لا يقال فى أحدهما إنه ترخص.

فإذا وصلنا إلى قوله صلى الله عليه وسلم:(إن قعر جهنم لسبعين خريفا) طالعنا ابن هشام بتخريجه له على أن سبعين منصوب على الظرفية ومعنى الحديث على هذا :"إن بلوغ قعر جهنم يكون فى سبعين عاما" وأردف الشيخ الأمير قائلا :"قوله سبعين، ويروى سبعون وهو ظاهر أى مسافته سبعون"(٣)

ومع ماقد يكون فى توجيه ابن هشام من الصحة فإنى أجد فى نفسى عزوفا عنه وأميل إلى كون الرواية التى أشار إليها الشيخ الأمير هى الصحيحة،وإن الأخرى من تحريف النساخ،ويشد أزرى فى هذا الميل أننا نجد فى شروح الحديث بيانا لاختلاف النسخ فى الرواية الواحدة ومن ذلك أن الإمام مسلما روى حديث المصورين روايتين :إحداهما عن مسروق من طريق عبد الله ولفظها :(قال رسول الله صلى الله عليه وسلم إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون) والأخرى عن يحيى من طريق أبى

---

(١) صحيح مسلم بشرح النووى:٢/٢٣١ ط كتاب الشعب
(٢) الأشمونى–صدر حاشية الصبان :٤/٦١
(٣) مغنى اللبيب – جمال الدين بن هشام الأنصارى :١/٣٥ ط عيسى الحلبى، وحاشية الأمير على هامش مغنى اللبيب فى نفس الموضع.

معاوية ولفظها:(إن من أشد أهل النار عذابا يوم القيامة المصورون) وقد اقتصر الإمام البخارى على الرواية الأولى، ولكن صاحب الفتح قال :"ووقع فى صحيح مسلم من طريق أبى معاوية عن الأعمش (إن من أشد الناس واختلفت نسخه) ففى بعضها المصوريين وهى للأكثر، وفى بعضها المصورون وهى لأحمد عن أبى معاوية أيضا"(١) واختلاف النسخ كما قرر الإمام ابن حجر يرشح صحة ماكثرت نسخه، ويومىء إلى تحريف النساخ خطأ للنسخ الأخرى وإن كان علماؤنا- جزاهم الله خيرا على نبل قصدهم – احتاطوا للأمر فالتمسوا تخريج مابدا ظاهره خارجا على قوانين اللغة. ومهما يكن من أمر فإن ورود الرواية الأخرى التى تتوافق بظاهرها مع قوانين اللغة ينفى ادعاء الترخص. وكيف يتصور الترخص من أفصح الناس كما قررهو ذلك،وقد قال لأصحابه (أرشدوا اخاكم فقد ضل)(٢) حين زل لسانه عن نهج اللغة القويم ؟ ويرشح قوله هذا ماأوردنا فيما سبق من قول عائشة أم المؤمنين لابن أخيها القاسم تنكر عليه اللحن. فليراجع ثم.

والآن قد وقفنا من قول السلف فيما ادعى الترخص فيه على مارأينا. نتساءل:هل يرفض القائل بالترخص ما فى العربية من لهجات تراءت فيها الكلمة على صور مختلفة سواء أكانت عربية الأصل أو معربة؟ وهل ينكر أن حذف ما يعلم جائز سواء أكان شرطا أوجوابا أو قسما أو جواب قسم أوغير هذا كله؟وإن لم يرفض ولم ينكر فهل يسمى استعمال هذه الأنساق ترخصا؟وإن سمى فأين تكون الضرورة؟

وأيا كان الموقف من هذه التساؤلات فلنا أن نقرر فى ثقة أن القول بالخروج على قواعد النحو، أوالقول بالترخص فى القرآن الكريم والسنة الشريفة مجاوزة أو مجازفة لم يكن التوفيق فى معيتها.، وفى الإبداع الأدبى ليس من أمارات الفن فإن كنا قد أصبنا فبفضل الله وهدايته، وإن كنا قد أخطأنا فحسبنا أننا أخلصنا الطوية فى هذه الرؤية. وعلى الله قصد السبيل.

---

(١) فتح البارى بشرح صحيح البخارى :٣٩٦/١٠
(٢) ينظر : الخصائص :٨/٢ وإحالة المحقق فى الهامش رقم ٣ إلى كنز العمال فى سنن الأقوال والأفعال للبيهقى :١٥١/١

ثبت المراجع

١- الإتقان فى علوم القرآن - جلال الدين عبدالرحمن السيوطى- ط رابعة- مصطفى الحلبى ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.

٢- أثر اللسانيات فى النقد العربى- توفيق الزيدى- ط الدار العربية للكتاب تونس سنة ١٩٨٤

٣- الإحاطة فى أخبار غرناطة- لسان الدين بن الخطيب- تحقيق محمد عبد الله عنان- ط أولى سنة ١٣٩٤- ١٩٧٤

٤- أخبار أبى تمام- أبو بكر محمد بن يحيى الصولى- تحقيق خليل عساكر وآخرين- ط المكتب التجارى للطباعة والنشر- بيروت

٥- الأدب المعاصر فى مصر- د. شوقى ضيف- ط رابعة- دار المعارف.

٦- الأدب وفنونه- د.عز الدين إسماعيل- ط دار الفكر العربى- بيروت-دون.

٧- أسرار البلاغة- عبد القاهر الجرجانى- تعليق محمد عبد العزيز النجار- ط صبيح سنة ١٣٩٧هـ- ١٩٧٧م

٨- الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة- د. مصطفى سويف- ط رابعة دار المعارف سنة ١٩٨١

٩- الأسلوب دراسة إحصائية- د. سعد مصلوح- ط ثانية- دار الفكر سنة ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م

١٠- الأسلوب دراسة تحليلية بلاغية- د. أحمد الشايب- ط ثالثة- النهضة المصرية سنة ١٩٥٠

١١- الأسلوبية والأسلوب- د. عبد السلام المسدى- ط ثانية - الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٢

١٢- الأسلوبية والبيان العربى- د. محمد السعدى فرهود وآخرين- ط أولى - الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة سنة ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م

١٣- الأصول -د. تمام حسان - ط الدار البيضاء سنة ١٩٨٠م وط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢

١٤- أصول ألفاظ القرآن الكريم - د. محمد حسن جبل- رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة.

١٥- الأصول الفنية للشعر الجاهلى- د. إسماعيل شلبى - ط مكتبة غريب ١٩٧٧
١٦- أصول النقد الأدبى- د. أحمد الشايب- ط خامسة- النهضة المصرية سنة ١٣٧٤هـ- ١٩٥٥م
١٧- الإعجاز البيانى للقرآن الكريم- د. عائشة عبد الرحمن- ط ثانية- دار المعارف.
١٨- الأغانى- أبو الفرج الأصفهانى- الجزء الحادى والعشرون- ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٣٩٣- ١٩٧٣م والثامن عشر سنة ١٣٩٠- ١٩٧٠م والثالث- ط دار الشعب - كتاب التحرير.
١٩- الأقلام - مجلة تعنى بالأدب الحديث - إصدار وزارة الثقافة والإعلام- بغداد العدد الثانى عشر- كانون الأول سنة ١٩٨٥م
٢٠- الإقناع فى القراءات السبع- أبو جعفر أحمد بن على الأنصارى- تحقيق د. عبد المجيد قطامش- ط أولى- مركز البحث العلمى وإحياء التراث- جامعة أم القرى ١٤٠٣هـ.
٢١- أمير الشعراء فى العصر القديم امرؤ القيس- محمد صالح سمك- ط دار نهضة مصر سنة ١٩٧٤.
٢٢- الإيضاح - الخطيب القزوينى - تعليق الشيخ عبد المتعال الصعيدى - المطبعة النموذجية.
٢٣- بشار بن برد إبراهيم عبد القادر المازنى - ط دار الشعب ١٣٩٠هـ - ١٩٧١م
٢٤- بغية الإيضاح - الشيخ عبد المتعال الصعيدى - على هامش الإيضاح - المطبعة النموذجية.
٢٥- بلاغة الخطاب وعلم النص - د. صلاح فضل - ط ثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م
٢٦- البلاغة والأسلوب - د. محمد عبد المطلب - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤
٢٧- بناء لغة الشعر - جون كوين - ترجمة د. أحمد درويش - ط مكتبة الزهراء القاهرة - دون

٢٨- ابن سناء الملك : حياته وشعره - محمد إبراهيم نصر - ط وزارة الثقافة سنة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م

٢٩- بنية القصة القصيرة - ترجمة د. محمد سليمان - مجلة الدارة السعودية- العدد الثانى سنة ١٤١٣هـ ١٩٩٢م

٣٠- البيان والتبيين - عمرو بن بحر الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون - ط رابعة الخانجى سنة ١٩٧٥م

٣١- تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الأول - د. شوقى ضيف - ط رابعة - دار المعارف

٣٢- تاريخ النقد الأدبى عند العرب - د. إحسان عباس - ط دار الثقافة - بيروت سنة ١٤٠٤ - ١٩٨٤م

٣٣- تأويل مشكل القرآن - أبى محمد عبد الله بن قتيبة - تحقيق السيد صقر - ط ثانية دار التراث ١٣٩٣ هـ ١٩٧٣م

٣٤- اتجاهات البحث الأسلوبى - ترجمة ووضع د. شكرى عياد - ط أولى - دار العلوم بالرياض سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

٣٥- تحرير التحبير - زكى الدين عبد العظيم بن أبى الإصبع - تحقيق د. حفنى محمد شرف - ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.

٣٦- التراث والمعاصرة - د. محمد مصطفى هدارة - ضمن مجموعة محاضرات (نحو أدب إسلامى) ط أولى - جامعة أم القرى سنة١٤٠٧-١٩٨٧

٣٧- التطور والتجديد فى الشعر الأموى - د. شوقى ضيف - ط سادسة - دار المعارف

٣٨- تفسير الجلالين : السيوطى والمحلى - هامش الفتوحات الإلهية- ط دار الفكر بيروت- دون

٣٩- التمهيد فى اكتساب اللغة العربية لغير الناطقين بها - د. تمام حسان - ط أولى جامعة أم القرى سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

٤٠- تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات - محب الدين أفندى - ملحق بالجزء الرابع من الكشاف للزمخشرى- ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م

٤١- حاشية الدسوقى - ضمن مجموعة شروح التلخيص - ط عيسى الحلبى ١٩٣٧م

٤٢- حاشية الصبان على شرح الأشمونى - ط عيسى الحلبى- دون
٤٣- حديث الأربعاء - د. طه حسين - الجزء الأول - ط مصطفى الحلبى ١٣٥٦هـ - ١٩٣٧م
٤٤- حركة التجديد فى الشعر المهجرى بين النظرية والتطبيق - د. عبد الحكيم بلبع - مكتبة الشباب سنة ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م
٤٥- الحيوان - عمرو بن بحر الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون - ط ثانية - مصطفى الحلبى ١٣٨٦ - ١٩٦٧م
٤٦- خزانة الأدب ولب لباب العرب - عبد القادر البغدادى - تحقيق عبد السلام هارون
٤٧- الخصائص - أبو الفتح عثمان بن جنى - تحقيق محمد على النجار - ط دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت - دون
٤٨- الخطيئة والتكفير - د. عبد الله محمد الغذامى - ط أولى سنة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م
٤٩- دراسة فى البلاغة والشعر- د. محمد أبو موسى - ط أولى - مكتبة وهبة سنة ١٤١١هـ ١٩٩١م
٥٠- دراسات فى نقد الأدب العربى - د. بدوى طبانة - ط خامسة الأنجلو المصرية
٥١- دفاع عن البلاغة العربية - أحمد حسن الزيات - ط الرسالة ١٩٤٥
٥٢- دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجانى تحقيق أحمد مصطفى المراغى - ط ثانية المحمودية وتحقيق رشيد رضا - ط دار المعرفة - بيروت سنة ١٣٩٨هـ
٥٣- دلالة الألفاظ - د. إبراهيم أنيس - ط سادسة - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٩١
٥٤- دور الكلمة فى اللغة - استيفن أولمان - ترجمة د. كمال بشر - ط مكتبة الشباب
٥٥- ديوان أبى تمام - شرح التبريزى - تحقيق محمد عبده عزام - ط دار المعارف
٥٦- ديوان البهاء زهير - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والبجاوى - ط دار المعارف سنة ١٩٧٧

٥٧- ديوان ابن زيدون ورسائله- شرح على عبد العظيم - ط دار نهضة مصر سنة ١٩٨٠م
٥٨- الديوان فى الأدب والنقد - عباس بمحمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازنى - ط ثالثة
٥٩- رسالة الغفران- أبو العلاء المعرى- تحقيق د. على شلش- ط ثالثة- دار القلم سنة ١٩٨١
٦٠- رسائل الجاحظ - شرح وتقديم عبد امهنا - ط أولى - دار الحداثة - بيروت سنة ١٩٨٨
٦١- سر الفصاحة - ابن سنان الخفاجي - تعليق الشيخ عبد المتعال الصعيدى - ط صبيح
٦٢- سوق الحروف على سمت المعنى - محمود زين العابدين - رسالة ماجستير - مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة
٦٣- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك - تحقيق محمد محى الدين عبد الحمد - ط دار التراث سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م
٦٤- شرح ديوان امرىء القيس - حسن السندوبى - ط المكتبة الثقافية - بيروت سنة ١٩٨٢م
٦٥- شرح ديون الحماسة - المرزوقى- ط لجنة التأليف والترجمة والنشر
٦٦- شرح المفصل - ابن يعيش - ط عالم الكتب - بيروت، ومكتبة المتنبى بالقاهرة
٦٧- شرح المفضليات - التبريزى- تحقيق محمد على البجاورى - ط دار نهضة مصر سنة ١٩٧٧م
٦٨- شظاي ورماد - نازك الملائكة - ط دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١م
٦٩- الشعر الحديث بين التقليد والتجديد - د. أحمد سليمان الأحمد - ط الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٣م
٧٠- الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى - د. يوسف خليف - ط ثانية - دار المعارف سنة ١٩٦١م
٧١- الشعر المعاصر : ظواهره وقضاياه - د. عز الدين إسماعيل - ط ثالثة - دار الفكر العربى بمصر سنة ١٩٧٨م

٧٢- الشعر والشعراء - أبو محمد عبد الله بن قتيبة - تحقيق أحمد شاكر- ط دار المعارف سنة ١٩٨٢م

٧٣- الشعر والغناء فى مكة والمدينة لعصر بنى أمية- د. شوقى ضيف- ط رابعة - دار المعارف سنة ١٩٧٩

٧٤- الصاحبى - أبو الحسن أحمد بن فارس - تحقيق السيد صقر- ط عيسى الحلبى

٧٥-الصحاح - إسماعيل بن حماد الجوهرى - تحقيق أحمد عطار- ط ثانية ١٤٠٢هـ -١٩٨٢م

٧٦- صحيح مسلم - شرح النووى - ط دار الشعب وترتيب محمد فؤاد عبد الباقى- ط دار الحديث بالقاهرة سنة ١٤١٢هـ - ١٩٩١م

٧٧- الصناعتين: الكتاب والشعر - أبو هلال العسكرى - ط صبيح - دون

٧٨- ضرورة الشعر- أبو سعيد السيرافى - تحقيق د. رمضان عبد التواب - ط أولى دار النهضة العربية سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

٧٩- طبقات الشعراء - عبد الله بن المعتز- تحقيق عبد الستار أحمد فرج - ط رابعة- دار المعارف

٨٠- الطراز- يحيى بن حمزة العلوى - نسخة مصورة عن طبعة المقتطف سنة ١٩٤٩م - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م

٨١- العدول أسلوب تراثى فى نقد الشعر- د. مصطفى السعدنى - ط أولى - منشأة دار المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٩٠م

٨٢- العربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب - يوهان فك - ترجمة د. رمضان عبد التواب - ط الخانجى سنة ١٤٠١هـ ١٩٨٠م

٨٣- عروس الأفراح - بهاء الدين السبكى - ضمن مجموعة شروح التلخيص

٨٤- عروض الورقة - إسماعيل بن حماد الجوهرى - تحقيق د. صالح جمال بدوى - ط نادى مكة الثقافى سنة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م

٨٥- عروض الشعر بين التقليد والتجديد- د. أمين عبد الله سالم - ط أولى سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

٨٦- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته - د. صلاح فضل - ط ثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م وط أولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت سنة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م
٨٧- علم الدلالة - د. أحمد مختار عمر - ط مكتبة العروبة-الكويت سنة ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م
٨٨- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق تحقيق محمد محيى الدين - ط خامسة - دار الجيل بيروت
٨٩- عمود الشعر فى ميزان النقد- د. عبد الفتاح على عفيفى - ط أولى سنة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م
٩٠- عيار الشعر- ابن طباطبا العلوى - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر - ط دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م
٩١- الغربال - ميخائيل نعمية - ط أولى دار المعارف سنة ١٩٢٣م
٩٢- الغصون اليانعة - ابن سعيد المغربى - تحقيق إبراهيم الإبيارى - ط ثالثة دار المعارف
٩٣- فتح البارى بشرح صحيح البخارى - أحمد بن حجر العسقلانى - ط دار الريان للتراث سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م
٩٤- الفتوحات الإلهية - سليمان بن عمر العجيلى - ط دار الفكر- بيروت - دون
٩٥- الفروق فى اللغة - أبو هلال العسكرى - ط دار الآفاق الجديدة بيروت
٩٦- الفصحى لغة القرآن الكريم - أنور الجندى - ط دار الكتاب اللبنانى - بيروت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
٩٧- فصول فى الشعر ونقده - د. شوقى ضيف - ط ثانية - دار المعارف
٩٨- فصول مجلة النقد الأدبى العدد الأول من المجلد الخامس - ديسمبر سنة ١٩٨٤م والعدد الثانى من المجلد الخامس - مارس سنة ١٩٨٥
٩٩- فقه اللغة - د. على عبد الواحد وافى - ط دار نهضة مصر - دون
١٠٠- فى الأدب والنقد - د. محمد مندور - ط دار نهضة مصر - دون
١٠١- فى الشعر العباسى : الرؤية والفن - د. عز الدين إسماعيل - ط دار المعارف سنة ١٩٨٠م

١٠٢- القاموس المحيط - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادى - ط ثانية سنة ١٣٧١هـ ١٩٥٢م

١٠٣- قبس من وحى اللغة- د. شعبان عبد العظيم- ط أولى مطبعة الأمانة سنة ١٤٠٢- ١٩٨٢

١٠٤- قواعد النقد الأدبى - لاسل آبل كرومبى - ترجمة محمد عوض

١٠٥- القيم الجمالية - د. راوية عبد المنعم - ط دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية سنة ١٩٨٧م

١٠٦- الكامل فى اللغة والأدب محمد بن يزيد المبرد - ط مكتبة المعارف بيروت - دون

١٠٧- الكتاب - أبو بشر عمر بن عثمان تحقيق عبد السلام هارون - ط دار الكتب العلمية - بيروت

١٠٨- الكتابة خارج الأقواس - سعيد السريحى - ط أولى - دار العلم للطباعة جدة سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م

١٠٩- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون التأويل - محمود بن عمر الزمخشرى - ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٩٢ - ١٩٧٢

١١٠- كلمة فى العروض - أحمد عبد المعطى حجازى - ضمن سلسة مقالات بعنوان. أحفاد شوقى - جريدة الأهرام فى ١٩٩٢/١/٢٢

١١١- لسان العرب - ابن منظور - ط دار المعارف

١١٢- اللسانيات فى خدمة اللغة العربية - حولية مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية - الجامعة التونسية - العدد الخامس سنة ١٩٨٣

١١٣- اللسانيات من خلال النصوص - جمع د. عبد السلام المسدى - ط الدار التونسية للنشر - دون

١١٤- اللغة بين البلاغة والأسلوبية - د. مصطفى ناصف - ط النادى الثقافى الأدبى - جدة سنة ١٤٠٩-١٩٨٩

١١٥- اللغة بين المعيارية والوصفية - د. تمام حسان - ط مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٨

١١٦- اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد - ط مكتبة غريب - دون

١١٧- لغة الشعر الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية - د. السعيد الورقى - ط ثانية - دار المعارف سنة ١٩٨٣
١١٨- اللغة العربية فى مواجهة الحياة - د. عيد محمد الطيب - ط أولى - دار الأمانة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
١١٩- اللغة العربية معناها ومبناها - د. تمام حسان - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩م
١٢٠- اللغة والإبداع - د. شكرى محمد عياد - ط أولى سنة ١٩٨٨
١٢١- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - ضياء الدين بن الأثير- تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م
١٢٢- مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة - العدد الأول سنة ١٩٨١
١٢٣- مجلة كلية اللغة العربية بالنصورة - العدد العاشر ١٤١٠هـ ١٩٩٠
١٢٤- مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية - العدد الثانى عشر سنة ١٤١٢هـ ١٩٩٢م
١٢٥- مختارات البارودى - ط نادى مكة الثقافى سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م
١٢٦- المختصر - سعد الدين التفتازانى - ضمن مجموعة شروح التخليص
١٢٧- مدخل إلى علم الأسلوب - د. شكرى محمد عياد - ط أولى - دار العلوم الرياض ١٤٠٣- ١٩٨٣م
١٢٨- المظهر فى علوم اللغة - جلال الدين عبد الرحمن السيوطى- ط صبيح- دون
١٢٩- المصون فى سر الهوى المكنون- أبو إسحاق إبراهيم الحصرى القيروانى - تحقيق د. محمد عارف حسين - ط أولى - الأمانه سنة ١٤٠٧هـ ١٩٨٦م
١٣٠- معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسى - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - مطبعة السعادة سنة ١٩٤٧
١٣١- المطول - سعد الدين التفتازانى - ط أحمد كامل سنة ١٣٣٠هـ
١٣٢- معترك الأقران فى إعجاز القرآن - جلال الدين عبد الرحمن السيوطى - تحقيق محمد على البجاوى - ط دار الفكر - بيروت - دون
١٣٣- المغرب فى حلى المغرب ابن سعيد المغربى - تحقيق د. شوقى ضيف - ط ثانية دار المعارف
١٣٤- مغنى اللبيب جمال الدين بن هشام الأنصارى- ط عيسى الحلبى

١٣٥- مفاتيح الألسنية - جورج مونان - ترجمة الطيب البكوش - ط منشورات الجديد تونس سنة ١٩٨١
١٣٦- مفتاح العلوم أبو يعقوب يوسف السكاكى - ط المطبعة الأدبية سنة ١٣١٧ و ط دار الكتب العلمية - بيروت - دون
١٣٧- المقابسات - أبو حيان التوحيدى - تحقيق السندوبى - ط المكتبة التجارية الكبرى
١٣٨- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث - فيما تنوعت فاؤه من الصحاح- د. عبد الحكم صالح - رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة
١٣٩- مقابلة الألفاظ بمايشاكل أصواتها من الأحداث فيما تنوعت عينه ولامه من الصحاح- د. عبد الحكم صالح - رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة
١٤٠- من أسرار اللغة - د. إبراهيم أنيس - ط خامسة - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٥م
١٤١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجنى - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه - ط دار الغرب الإسلامى - بيروت سنة ١٩٨١م
١٤٢- المنهل - مجلة تصدر فى المملكةالعربية السعودية - العدد: ٥٥٩ - السنة: ٥٤- المجلد : ٤٩
١٤٣- من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - د. محمد خلف الله - ط لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧
١٤٤- الموازنة بين أبى تمام والبحترى - الحسن بن بشر الآمدى - تحقيق السيد صقر - ط دار المعارف سنة ١٣٨٠ - ١٩٦١
١٤٥- مواهب الفتاح - ابن يعقوب المغربى - ضمن مجموعة شروح التلخيص
١٤٦- موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس - ط مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٨١
١٤٧- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- د. سيد البحراوى - ط أولى دار المعارف سنة ١٩٨٦

١٤٨- الموشحات الأندلسية - د. محمد زكريا عنان - ط سلسلة عالم المعرفة - الكويت سنة ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م
١٤٩- الميزان الجديد - د. محمد مندور - ط دار نهضة مصر- دون
١٥٠- النبأ العظيم - د. محمد عبد الله دراز - ط دار القلم - بيروت سنة ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م
١٥١- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل- د. على عبد الواحد وافى - ط دار نهضة مصر - دون
١٥٢- نظرية الأدب - أوستن وارين، رينيه وليك - ترجمة د. محى الدين صبحى - ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق سنة ١٣٩٢هـ ١٩٧٢
١٥٣- نظرية البنائية فى النقد الأدبى - د. صلاح فضل - ط مكتبة الأنجلوا المصرية سنة ١٩٨٠
١٥٤- نظرية اللغة فى النقد العربى - د. عبد الحكيم راضى - ط الخانجى سنة ١٩٨٠
١٥٥- النقد الأدبى الحديث - د. محمد غنيمى هلال - ط دار نهضة مصر -دون
١٥٦- نقد الشعر- قدامة بن جعفر- تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى -ط أولى ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م
١٥٧- النقد العربى - د. عبد المنعم تليمة، د. عبدالحكيم راضى -ط سنة ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م
١٥٨- النقد الفنى : دراسة جمالية وفلسفية - جيروم ستولنيتز- ترجمة د. فؤاد زكريا- ط ثانية - الهيئة المصرية العامه للكتاب سنة ١٩٨١م
١٥٩- النقد المنهجى عند العرب - د. محمد مندور- ط دار نهضة مصر ١٩٤٨وط دار نهضة مصر- دون
١٦٠- هذا الشعر الحديث - د. عمر فروخ - ط أولى - دار لبنان للطباعة والنشر بيروت - سنة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م
١٦١- الوساطة بين المتنبى وخصومه - على بن عبد العزيز الجرجانى - تحقيق محمد أبو الفضل والبجاوى - ط عيسى الحلبى - دون.

فهرس الموضوعات

مقدمـــة :

الفصل الأول: (العدول مفهوما ووجودا) : ٥ – ٣٤

مفهوم العدول والنمطية – مصدر اقتباسه- تخلق النص فى صورة قريبة من التمام- الصقل ليس نقله من نص نمطى- الارتجال برهان التخلق التام- الارتجال لاينافى الصنعة، وهى غير التصنع للأداء اللغوى صورتان : علمية وأدبية- أصل المجاز ليس صوريا مجردا أو نسبيا- مناقشة الزعم فى النسبية- قيمة العدول وأثره- تدقيق الرؤية فى العدول.

مدخل إلى صور العدول : ٣٤-٣٧

أنواعه وفقا لتنوع الأنظار- خواطر إزاء أنواعه.

الفصل الثانى: العدول عن العرف الأدبى : ٣٨ – ٤٥

أولا :الشعر:

أنواع الشعر: الملحمى- القصصى الشعبى- الغنائى- الأغنية- الأنشودة- المرثية.
بنى القصيدة: البنية العضوية- البنية الشكلية- البنية التكونية.

أ- العدول فى البنية العضوية: ٤٥ – ٦٢

إرهاص العدول فى البنية العضوية- اتساع دائرته وإيذانه بميلاد القصيدة ذات الموضوع الواحد- العدول والوحدة العضوية بمفهوم النقد الحديث.

ب- العدول فى البنية الشكلية: ٦٢ – ١٣٤

العدول القاصد: ٦٢ – ٩٨

طور الجرثومة- وفرة النغم وسماتها- طور الانبثاق- حركته وظواهرها- غاية الانبثاق.

العدول الشارد: ٩٨ - ١٣٤

أهمية الوزن والقافية فى الشعر بين وردزورث وكولردج تمرد والت ويتمان على الوزن والقافية- المفتونين بوجهته من المتشاعرين العرب- أسباب هذا التمرد- تفنيدها:

ليس الوزن العروضى نسقا مفروضا- لاجمود فيه ولاحشو- الحشو فى النثر المشعور- الحيرة بين السطر والجملة المشعورة- الجملة الشعرية فى الشعر التراثى- النظام قيمة جمالية فى رؤية النقاد المرموقين- الموسيقى بين الحسية والنفسية- الموسيقى بطبيعتها حسية وإن تلبست بالشعر، مراحل ماأسموه من الكلام قصيدة- ليس مايقولونه شعرا- عجز مايسمى بالشعر الحر عن التسجيل الموسيقى- استعصاؤه على التلحين.

ثانيا: فى النثر: ١٣٤- ١٤١

العدول فى القصة: فى البنية العضوية- فى البنية الشكلية- فى البنية التكونية.

جـ- البنية التكونية: ١٤٢ - ٢٨٥

<u>الفصل الثالث:</u> العدول فى الوضع المعجمى:١٤٢- ١٨٣

العدول القاصد:

فى الفكر العربى- فى الفكر الغربى واتكاؤه على التعويم والاعتباطية- شبه الاعتباطية- احتذاء المستغربين ونماذج من تصويرهم- الاعتباطية وهم- تفنيد شبه الاعتباطية- فك الارتباط بين الإشارة ومعناها.

العدول الشارد: ١٨٣ - ٢٠١

العبث بمفردات اللغة- الضرورة ووهم المنحنى الفنى- لاترخص فى مفردات القرآن.

الفصل الرابع : العدول فى التركيب: (عن نحو نمطى) : ٢٠٢-٢٨٥

أصل التركيب وأنماطه- النحو كشف لأنماط التركيب- مثالية أصل التركيب رؤية مغلوطة- مايعنى به البحث النحوى، والبحث البلاغى.

العدول القاصد: ٢١٢-٢٣٨

العدول فى أغراض الخبر وأضربه- العدول فى المسند إليه- العدول فى المسند- رؤية فائله.

العدول الشارد: - ٢٣٩ - ٢٨٥

انبثاقه واتساعه فى مصر- فى المغرب العربى- فى الجزيرة العربية.

محتواه فى رؤى دعاته: ٢٣٩ - ٢٨٥

الخروج على قانون النحو والبلاغة: مناقشة فى الجانب النظرى- مناقشة فى الجانب التطبيقى.

الضرورة ومرتكز القائلين بفنيتها- الضرورة ليست منحنى فنيا- لاترخص فى القرآن ولافى السنة.

ثبت المراجع: ٢٨٦ - ٢٩٦

فهرس الموضوعات : ٢٩٧-٢٩٩

رقم الإيداع : ٩٣/٣/١/٣٤٧٧
الترقيم الدولى : 977-00-5049-0